Lart. o 73 c
1.

DIE

ARCHITEKTUR ALS KUNST.

AESTHETISCHE FORSCHUNGEN

VON

RUDOLF ADAMY,

Dr. phil.

HANNOVER 1881.

HELWING'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

TH. MIERZINSKY, KÖNIGL. HOFBUCHHÄNDLER.

Schlägerstrasse 20.

Druck von Ph. C. Göhmann in Hannover.

STAATSBIBLIOTHEK
BAMBERG

Vorwort.

Das Werk, deſſen erſte Abtheilung wir hiermit dem Publikum übergeben, bezweckt eine Darſtellung der architektoniſchen Kunſtformen nach ihrer äſthetiſchen Bedeutung von den älteſten Zeiten bis auf die Gegenwart in Wort und Bild. Es iſt alſo zunächſt der hiſtoriſche Zuſammenhang der architektoniſchen Erſcheinungen, der dem Verfaſſer bei dem Aufbau des Ganzen maſsgebend ſein muſste. Da aber die Kunſtformen ſelbſt in ihrer tieferen und wahren Bedeutung nur im Zuſammenhange mit der Geiſtesrichtung der Zeit, der ſie angehören, begriffen werden können, dieſe Geiſtesrichtung eine im Laufe der Geſchichte ſtetig fortſchreitende oder doch ſich verändernde iſt, ſo ergab es ſich von ſelbſt, mit der architektoniſchen Formenlehre in engerem Sinne eine Geſchichte des menſchlichen Geiſtes, insbeſondere des Kunſtorgans, der Phantaſie, zu verbinden. Nur dadurch wird es möglich, die Architektur der Vergangenheit nach ihrem wahren Werthe für die Gegenwart in vollem Maſse zu würdigen.

Die Gegenwart iſt ein Produkt der Vergangenheit; wollen wir uns ſelbſt daher in unſerm äſthetiſchen Gefühl erkennen, ſo iſt es nothwendig, auf ſie zurückzugreifen, ſie ihrem eigenthümlichen Weſen nach zu erforſchen, um alsdann das allgemein-menſchlich Empfundene für uns daraus zu ſondern und es unſerer Individualität einzuverleiben. So verbindet ſich bei dieſer Betrachtungsweiſe der Kunſt mit dem rein wiſſenſchaftlichen Intereſſe das praktiſche und mit dem Vortheil eines reineren äſthetiſchen Genuſſes der architektoniſchen Kunſtwerke der Vergangenheit eine tiefere Einſicht in das künſtleriſche Weſen der Gegenwart.

Dieſe Aufgabe der Darſtellung der Architektonik auf hiſtoriſcher und äſthetiſcher Grundlage iſt zwar keine geringe, da ſie die allſeitigſte Bekanntſchaft mit der Völkergeſchichte vorausſetzt; allein eine weſentliche Erleichterung gewähren ſowohl die allgemeinen kunſt- und kultur-hiſtoriſchen und philoſophiſchen Werke, welche das letzte Jahrzehnt gezeitigt hat, als auch die Spezialwerke über einzelne Völker und Länder, welchen ſich die tüchtigſten Kräfte gewidmet haben. Die als Quellen oder Hülfsmittel benutzten Werke findet der Leſer an den betreffenden Stellen vermerkt.

Unſer Werk wendet ſich ſowohl an Laien wie an Künſtler. Die erſteren ſoll es die Sprache der abſtrakteſten aller Künſte verſtehen lehren und ſie ihrem Gefühle zugänglicher machen; den andern ſoll es den vollen Werth ihrer Kunſt zum Bewuſstſein bringen und ſo die Begeiſterung für ihr Schaffen zugleich mit einer erweiterten Kenntniſs erhöhen.

Die erſte rein theoretiſche Abtheilung ſchien bei dem Zwecke des Buches, die äſthetiſche Bedeutung der architektoniſchen Kunſtformen in den Vordergrund treten zu laſſen, ohne jedoch ihre konſtruktive zu vernachläſſigen, unerläſslich. Sie wird vielleicht dazu dienen, auch den, welchem eine weitere Ausbildung auf den techniſchen Hochſchulen nicht zu Theil werden konnte, zu einem erſprieſslichen Nachdenken über ſeine

eigene Thätigkeit anzuſpornen und ihn ſo empfänglicher zu machen für das Weſen wahrer und reiner Schönheit, die ihren Urſprung in den heiligſten Gefühlen unſeres Herzens hat. Die folgenden Abtheilungen werden die bedeutendſten Erſcheinungen der Architektur an ſich und in ihrem Zuſammenhange betrachten und ſo eine hiſtoriſch-äſthetiſche Formenlehre bilden. Aus ihnen wird wohl auch der praktiſche Architekt unmittelbaren Vortheil ziehen können.

Der erſte Band enthält auſser dem allgemeinen Theil die Architektonik der Völker des Alterthums, der zweite ſoll die des Mittelalters und der dritte die der Renaiſſance und der Neuzeit behandeln.

Auf's ſorgfältigſte ausgeführte Holzſchnitte, insbeſondere auch ſolche der wichtigſten Details, werden dem Text erklärend eingefügt. So weit es nothwendig und möglich iſt, werden dieſelben neu und nach Originalen oder Originalabgüſſen hergeſtellt. Herr Haupt, Architekt und Privatdozent an der Techniſchen Hochſchule zu Hannover, hat in völligem Einverſtändniſs mit den Intentionen des Verfaſſers die Ausführung der erforderlichen neuen Zeichnungen übernommen. Indem auch die Verlagshandlung mit dankenswertheſtem Entgegenkommen die Ausſtattung des Werkes auf's freigebigſte bedacht hat, glauben wir, daſs nach techniſcher Richtung hin allen billigen Anforderungen Rechnung getragen iſt.

Der Verfaſſer ſelbſt rechnet in Anbetracht der Neuheit des Unternehmens auf die gütige Nachſicht ſeiner Leſer. Gerechter Kritik ein offenes und williges Ohr leihend, wird er unabläſſig bemüht ſein, das Werk zu vervollkommnen und weiter zu bilden.

Ueber die Literatur der indiſchen Kunſt mich mit einſchlägigen Notizen zu unterſtützen hatte Herr Profeſſor Justi in Marburg die Güte.

Mitwirkung bei der Korrektur haben Herr Kandidat Böhling und Herr Referendar Kullmann übernommen.

Ihnen sowie allen Denen, die mir noch ausserdem mit Rath und That zur Seite gestanden, verfehle ich nicht auch an dieser Stelle meinen tiefsten Dank auszudrücken.

Schliesslich bemerke ich noch, dass das «Handbuch der Architektur», herausgegeben von Professor Durm etc., insbesondere die «Baukunst der Griechen», mir erst bekannt wurde, als das Manuskript dieser ersten Abtheilung bereits dem Drucke übergeben war. Die auf Seite 127 daselbst von mir in Uebereinstimmung mit Anderen gegebene ästhetische Erklärung der Triglyphen muss ich trotz der gründlichen Untersuchungen Durm's aufrecht erhalten, werde aber in der dritten Abtheilung noch eingehender darauf zurückkommen.

***Hannover,** im December 1880.*

Der Verfasser.

INHALTS-UEBERSICHT.

Einleitung . . . . . Seite 1—8.

Die Architektur als Kunst.

Erſtes Kapitel . . . . . Seite 9—26.

Der Urſprung der Kunſt.

Gedächtniſs, Gemüth, Naturell. Nothwendigkeit der Kunſt. Die Phantaſie. Objekte der Phantaſie. Sinnlichkeit der Phantaſie. Einbildungskraft. Begeiſterung.

Zweites Kapitel . . . . . Seite 27—44.

Die Architektur als Kunſt.

Das Symbol. Symbol und Kunſtwerk. Idee und Materie. Form und Gedanke. Subjekt und Objekt. Der Allgemeingeiſt. Der Geiſt des Individualismus und der Wechselwirkung. Objekte der Plaſtik und Malerei. Architektur und Handwerk. Utilitäre und äſthetiſche Zweckmäſsigkeit. Der Grundriſs. Monumentalität der Architektur.

Drittes Kapitel . . . . . Seite 45—72.

Die formalen Elemente der architektoniſchen Schönheit.

Sinnlichkeit und Geiſtigkeit. Architektur und Kunſtgeſetze. Totalwirkung des Kunſtwerkes. Einheit und Harmonie. Der Punkt. Der Kreis. Einheit und Mannigfaltigkeit. Das Kreisſegment. Die Ellipſe. Die «Unbezeichnung». Die Volute. Die Gerade. Das Dreieck. Die Symmetrie. Das Rechteck. Das Polygon. Schönheitsgeſetz bei reicher entwickelten Formen. Proportionalität. Der goldene Schnitt. Symmetrie und Proportionalität. Idealer Werth der Kunſtformen.

Viertes Kapitel. . . . . . Seite 73—96.

Die idealen Elemente der architektoniſchen Schönheit.

Die idealen Elemente. Der Kontraſt. Säule und Pfeiler. Kraft und Laſt. Reinheit der Formen. Ruhe und Würde. Wahrheit. Ueberſichtlichkeit. Einheit. Der Grundriſs. Der Gehalt. Die Stile. Charakter. Das Erhabene als Wirkung der Architektur.

Fünftes Kapitel . . . . . Seite 97—130.

Aeſthetiſche Optik.

Die Objekte und das Auge. Quantität und Qualität. Die Gröſse der architektoniſchen Kunſtwerke. Der Sehwinkel. Hinter- und Nebengrund. Der «optiſche Maſsſtab». Sehwinkel für deutliches Erkennen. Optiſch-äſthetiſche Geſetze. Der doriſche Tempel. Die doriſche Säule. Doriſche und ägyptiſche Säule. Die Entaſis. Das doriſche Kapitäl. Das romaniſche Kapitäl. Das Kelchkapitäl. Der doriſche Fries. Die Säulenbaſis. Der Fortſchritt.

Sechſtes Kapitel . . . . . Seite 131—147.

Die Architektur und die Geſchwiſterkunſt.

Gefahr der Einſeitigkeit in der Betrachtung. Grenzen der Kunſt. Ornamentik. Pflanzen-, Thier- und Menſchenornament. Malerei. Begrenzte Anwendung der Malerei und Plaſtik. Verbindung der bildenden Künſte. Die Architektur als direkt nachahmend. Ausgang vom Geiſtigen. Selbſtändigkeit der Architektur. Verfall und Wiedererwachen der Architektur.

Siebentes Kapitel . . . . . Seite 148—189.

Die hiſtoriſche Entwicklung der Architektur.

Geſchichtlich-ethiſcher Werth der Kunſtwerke. Entwicklungsgeſetz in der Geſchichte. Erhabenheit der ägyptiſchen Architektur. Die Pyramiden. Die Tempel. Technik der Aegypter. Die Kunſt der Griechen. Naivetät. Das Maſsvolle. Plaſtiſcher Charakter. Anmuth. Zweite Periode der griechiſchen Architektur. Aegyptiſche und griechiſche Kunſt. Uebergang zur römiſchen Kunſt. Das Gewölbe. Raumentfaltung. Differenz zwiſchen Inhalt und Form. Sinnlichkeit und Pathos. Wollen und Vollbringen. Das chriſtliche Prinzip der Liebe. Die Malerei als chriſtliche Kunſt. Uebergang zum Chriſtenthum. Die chriſtliche Kunſt. Anmuth derſelben. Die Baſilika. Byzantiniſcher Kuppelbau. Die Architektur der Germanen. Der romaniſche Stil. Die Gothik. Verfall derſelben. Die Renaiſſance. Das Rokkoko. Renaiſſance der Neuzeit.

VERZEICHNISS DER ABBILDUNGEN.

		Seite
1.	Geometriſche Figur	67
2.	„ „	102
3.	„ „	109
4.	Doriſcher Tempel. Anſicht des Parthenon	116
5.	Doriſche Säule	117
6.	Grundriſs einer doriſchen Säule	118
7.	Doriſche Säule ohne Kannelure	119
8.	Aegyptiſche Säule	119
9.	„ „	120
10.	Felsfaçade zu Beni-Haſſan	121
11.	Säule zu Beni-Haſſan	121
12.	Doriſches Kapitäl	124
13.	Bemaltes doriſches Kapitäl	125
14.	Doriſche Säule ſammt Gebälk	124
15.	Romaniſches Würfelkapitäl	127
16.	Doriſcher Fries mit Kranzgeſims	126
17.	Säulenbaſis	128
18.	Säulenbaſis	129

Neugezeichnet wurden Nr. 5, 7 und 12.

EINLEITUNG.

Unter gewaltigen Wehen hatte ſich auf den blutgetränkten Gefilden Frankreichs die Wiedergeburt des deutſchen Reiches vollzogen. Aber all die Opfer, welche das deutſche Volk freiwillig und beſeelt von der höchſten Begeiſterung gebracht, ſchienen auf's reichlichſte belohnt zu ſein nicht nur durch die wiedergewonnene Einheit, ſondern auch durch den ſtaunenswerthen Auffchwung, der ſich plötzlich zu faſt beiſpielloſer Höhe in allen Zweigen des Lebens, in der Induſtrie, dem Handel, im Handwerke und auch in der Kunſt, dem Lieblingskinde des Reichthums, entwickelte. Wie den Wanderer über Nacht unverhofftes Schneetreiben überfällt und raſch mit ſeinen weiſsen Flocken einhüllt, ſo fiel das Gold herab auf die handeltreibenden und gründenden Spekulanten; das vielerſehnte goldene Zeitalter ſchien wirklich da zu ſein, und mit dem leichteren Verdienſt erhöhte ſich die Luſt am Leben und ſo auch die Freude an der Kunſt. Neue kunſtvollere Wohnhäuſer und Villen, ja ganze Colonien und Städte wuchſen, Pilzen gleich, aus dem Boden hervor, und die bürger-

liche Beſcheidenheit war im Taumel des Genuſſes, wie jene in ihrem prunkenden Glanze zeigten, abhanden gekommen. So war es denn zunächſt die Architektur, die ihren Vortheil aus dem erhöhteren Pulsſchlag des öffentlichen Lebens zog.

Aber jenes Gold war in der That nur Schnee geweſen; der erſte Frühlingsſonnenſtrahl, der die deutſche Nation aus dem traumhaften Zuſtande überkühner Spekulation erweckte, ſchmolz es, und jammernd ſtanden wir vor einem Bilde namenloſen Elendes. Die Öfen der Eiſenhütten wurden ausgeblaſen, die Hämmer hörten auf zu ſchlagen, der Arbeiter verlieſs den halbfertigen Bau, der, einer Ruine gleich, trauernd in die Lüfte ragte.

Jener Glanz des architektoniſchen Kunſtlebens, verbunden mit dem momentanen, ungeheuren materiellen Erfolge hatte hunderte von Jünglingen, die ſich berufen wähnten, das Höchſte zu erreichen, ohne auch nur ein Tröpfchen aus Minerva's Nektarſchale erhaſcht zu haben, der ernſten Muſe zugeführt. Wie aber das ganze Leben unmittelbar nach dem letzten groſsen Kriege nur ein Scheinleben geweſen war, ſo war auch ſeine Architektur nur eine Kunſt des Scheines, und erſt als die Ernüchterung eingetreten, wurden wir uns zu unſerem Entſetzen deſſen bewuſst. Wir kamen zur Selbſterkenntniſs, und dieſe Selbſterkenntniſs öffnete uns die Augen auch darüber, daſs die Architektur als Kunſt ſchon vor jener Zeit nicht immer der Höhe des geiſtigen Lebens entſprochen habe, daſs neue Hebel zu einer geſunderen und kräftigeren Entwicklung anzuſetzen ſeien.

Dieſer Selbſterkenntniſs gab der Staat Ausdruck durch die Reorganiſation der techniſchen Hochſchulen, die Künſtler ſelbſt, indem von ihrer Seite der Ruf nach einer gröſseren Freiheit für den wirklichen Architekten erſchallte, und ſo befinden wir uns denn augenblicklich in einer Uebergangsperiode, über deren praktiſche Bedeutung nur die Zukunft entſcheiden kann.

Aber die Folgen jenes fieberhaften Taumels, das ſteht feſt, ſind noch nicht überwunden, und einem in manchen ſeiner Erſcheinungen Entſetzen erregenden Utilitarismus hat die falſche Begeiſterung den Platz geräumt, einem Utilitarismus, der ſich — gewiſs bezeichnend für die Kunſtverhältniſſe unſerer Zeit! — ſogar ſchon jetzt bei einem lehrenden Künſtler zu dem Ausrufe ſteigern konnte: „zum Henker mit der akademiſchen Freiheit“, einem Utilitarismus, der alſo ſchon von vorne herein die Axt an die kaum errungene Freiheit akademiſcher Kunſtbildung auch in der Architektur legen möchte.

Die eine, wahre Kunſt iſt ein Kind der Freiheit und die Begeiſterung iſt ihre Amme. Soll ſie daher überhaupt, wie unſre Zeit es verlangt, in Schulen gelehrt werden, ſo haben dieſe der Individualität des angehenden Künſtlers Rechnung zu tragen, ſeinen natürlichen Anlagen völlige Freiheit ihrer Entwicklung zu geſtatten, je nach dem Drange, der ihn beſeelt. Vor Allen aber haben ſie die Begeiſterung für das Schöne wachzurufen, ihn mit Hingabe und Liebe zu erfüllen für die hohe Lebensaufgabe, der er ſich gewidmet hat.

Aber der Geiſt, der ſich in den Formen der Architektur ausſpricht, iſt nicht ſo leicht zu faſſen. Kaum glauben wir ihn mit unſerem Gefühl erhaſcht zu haben und wollen ihn in Worte einkleiden, ſo iſt er auch ſchon wieder entſchlüpft. Hier liegen für den Lehrer die Gefahren ſeichter Wortſpielerei oder trockener Theorie unmittelbar nebeneinander. Beide ſind für das Talent gleich ſchädlich; der Genius aber findet ſtets von ſelbſt den richtigen Weg wieder; er ſpottet am Ende jeder Schule.

Den wahren Werth einer Kunſt, ſo weit es das geheimnifsvolle Weſen des Schönen überhaupt zuläſst, zu erkennen, giebt es wohl blofs einen lohnenden Weg, nämlich den, zurückzugreifen auf das Organ alles Kunſtſchaffens im Menſchen, auf deſſen innerſten Urſprung im Geiſte, und zugleich auf die Erſcheinungen der Welt, ſo weit ſie zu ihm in Beziehung ſtehen. Philoſophieren alſo im reinſten Sinne des Wortes ſoll der Architekt bei ſeinem Schaffen?! Mit nichten! Dem Schaffen ſelbſt bleibe die abſtrakte Reflexion fern; nur als erklärende und begeiſternde Zugabe geſelle ſich der Gedanke dem werdenden Künſtler und als Erkenntnifsmittel ſeiner That dem vollendeten!

Leuchten der Wiſſenſchaft wie Viſcher, Carriere, Köſtlin und Andere haben auch der Aeſthetik der Architektur ihren Platz eingeräumt. Allein einerſeits ſtanden ſie der für die Beurtheilung der Architektur ſo wichtigen Technik allzufern, um dieſe Kunſt eingehender zu behandeln, andererſeits wurden ſie auch durch den Zweck ihrer Werke daran verhindert. Spezial-

werke aber, wie ſie z. B. über Muſik exiſtieren, hat die Wiſſenſchaft über Architektur bis dahin noch nicht aufzuweiſen. Die „Tektonik der Hellenen“ von Böttticher und „Der Styl“ von Semper, die bekannten Werke jener genialen Männer unſerer Zeit, haben einen mehr hiſtoriſchen, als äſthetiſchen Werth. Ihre Gröſse und unverkennbare Bedeutung darf uns ſchon deshalb nicht hindern, den Weg eignen Forſchens zu wandeln. Iſt es doch vielmehr Pflicht eines Jeden, ſein Körnchen der Erkenntniſs — und ſei es noch ſo klein — beizutragen zur Löſung des Geheimniſſes des Schönen.

Jenen Weg aber hat die modernſte Philoſophie uns vorgezeichnet. Während nämlich der abſolute Idealismus Hegel's auch in der Kunſt das Reale im Idealen aufgehen, aus der Idee allein das Kunſtwerk ſich entwickeln lieſs, griffen ſeine Nachfolger auch zurück auf das Reale und bekehrten ſich zu einem der Entwicklung der Kunſt nur förderlichen realiſtiſchen Idealismus oder idealiſtiſchen Realismus, wie man dieſe philoſophiſche Richtung nun nennen mag. Damit gewann die praktiſche Ausführung des Kunſtwerks wieder ihre gebührende Bedeutung in der Kunſtbetrachtung und der Leib galt als wirklicher und nothwendiger Ausdruck der Idee, die Idee als nur möglich und vorhanden in der Form. So war eine ſichere Baſis für die Erkenntniſs des Weſens der Kunſt als einer Harmonie von Idee und Form, Innerem und Aeuſserem, geſchaffen.

Wie wichtig eine Betrachtung der Architektur auf Grund dieſer Baſis für die Erkenntniſs ihres Weſens

werden kann, liegt auf der Hand. Aber zu verkennen ſind auch nicht die Schwierigkeiten, die ſich uns in der einſamen Stellung, die wir hier einnehmen, entgegenthürmen, und wer nur irgendwie verſucht hat, ſich über die Gefühle, die ſich beim Betrachten des Schönen bilden, klar zu werden, der wird die Hinderniſſe zu ſchätzen vermögen, welche wir bei dieſer Arbeit zu überwinden haben.

Bevor wir aber zur äſthetiſchen Betrachtung der hiſtoriſchen Entwicklung der architektoniſchen Kunſtformen ſelber übergehen, müſſen wir allgemeine Betrachtungen vorausſchicken. Nur dann wird es uns möglich ſein, uns bei Erkenntniſs des äſthetiſchen Werthes der architektoniſchen Kunſtformen, wie ſie auch für den praktiſchen Architekten wünſchenswerth ſein muſs, zu verſtändigen. Bleiben wir darum nicht länger im Vorhof ſtehen, ſondern treten wir ein in das eigentliche Hauptgebäude!

Erstes Kapitel.

Der Ursprung der Kunst.

Man hat die Entstehung der Kunst vielfach aus dem Drang nach dem Monumentalen oder aus ähnlichen äufseren Veranlaffungen herzuleiten verfucht. Allein fowohl die fich immer mehr Bahn brechende Ueberzeugung von dem einen menfchlichen Kunftorgan, das feine Wirkfamkeit in verfchiedenen Formen der Erfcheinungen, den einzelnen Künften, manifeftiert, als auch der Umftand, dafs jene Art der Entftehung nur für einzelne Künfte, und auch für diefe in befchränktem Sinne mafsgebend ift, laffen zum Theil von vornherein Zweifel über die Berechtigung zu diefer Annahme aufkommen. Nur das Wahre ift von diefer Behauptung feftzuhalten und mufs in der Kunftgefchichte feine Stelle finden, dafs für einzelne Künfte die Monumente die erfte Gelegenheit zu einer wirklichen Kunftthätigkeit boten, dafs fie die Veranlaffung wurden, Dauerndes zu fchaffen, der Begeifterung für das Schöne einen bleibenden Ausdruck zu verleihen. Die erften Aeufserungen des menfchlichen Kunftvermögens find aber in ihnen nicht zu fuchen; fie waren vielmehr vorübergehend und flüchtig, gingen mit dem Individuum felbft zu Grabe, da fie fich

in dem Wohlgefallen an Putz und Schmuck zeigten. Denn nicht roh aufgebaute Denkmale, nicht aufgethürmte Hügel, Dolmen oder andere monumentale Formen ſind die erſten Anzeichen des Kunſttriebes, ſondern der Muſchel- und Perlenſchmuck an dem Schurze des Wilden, der wallende Federbuſch, der geſchmückte Schild oder die Bemalung des Körpers, mag ſie ſelbſt unſern Augen als Entſtellung der menſchlichen Schönheit erſcheinen.

Der urſprüngliche Grund aller Kunſt iſt nur in der aprioriſchen Anlage des menſchlichen Geiſtes zu ſuchen, und wenn wir hinabſteigen in die innerſte Werkſtatt der Grundfunktionen unſers geſammten Handelns, ſo erkennen wir in der Einheit unſers Geiſtes drei Arten ſeiner Thätigkeit, auf die wir die mannigfachen Formen der Erſcheinungen ſeines Lebens zurückführen können. Der menſchliche Geiſt erkennt, fühlt oder will. Eine vierte Form ſeiner Thätigkeit giebt es nicht. Dieſen drei Grundfunktionen entſprechen drei beſondere Anlagen, die wir bezeichnen können als: das Gedächtniſs, das Gemüth und das Naturell, die jedoch nicht als beſondere und getrennte Vermögen unſeres Geiſtes aufzufaſſen ſind, etwa entſprechend den einzelnen Gliedern des Körpers, ſondern deren Ineinander und Untrennbarkeit wir ſtets betonen müſſen, ſoll ſich uns nicht die Einheit des Geiſtes zur Zerriſſenheit, die unergründliche Tiefe und Lebendigkeit ſeines Weſens zu einem ſtarren Mechanismus herabſetzen. Die Grundfunktionen des Geiſtes ſind vielmehr ſo eng mit einander verknüpft, daſs, wo die eine angeregt wird, auch ſofort die beiden andern mitwirken, daſs überhaupt jede Thätigkeit ohne dieſe Gemeinſamkeit undenkbar oder unmöglich iſt.

Ebenſo iſt aber auch hervorzuheben, daſs bei jeder Thätigkeit eine Funktion die vorwiegend herrſchende iſt, die beiden andern aber nur als mitwirkende Kräfte nebenher gehen. Jede Erkenntniſs iſt aus dem Willen hervorgegangen und wird von Anfang an bis zu ihrer Vollendung vom Willen begleitet, zu-

gleich aber wird auch das Gefühl erregt und iſt gleichſam das Maſs der jeweiligen Stufe des Erreichten. Jedes Gefühl ferner bereichert die Erkenntniſs, ſtählt den Willen oder hat gar in ihnen ihren Urſprung, und jedes Wollen endlich kann ohne Erkenntniſs oder Gefühl nicht gedacht werden. So wirken und leben alle drei Grundfunktionen in- und durcheinander, ſich gegenſeitig ergänzend oder erzeugend.

Jenen drei Grundfunktionen entſprechen die drei Triebe der Wiſſenſchaft, der Kunſt und der Tugend. Sie ſind die Urkeime unſeres geiſtigen Lebens, eine aprioriſche Mitgift, welcher die eigenthümlichen Erſcheinungen aller menſchlichen Cultur entſprungen ſind.

Für die Kunſt ergiebt ſich aus dieſer urſprünglichen Naturanlage des Geiſtes die nicht unwichtige Thatſache, daſs ſie nicht, wie man gern anzunehmen geneigt iſt, ein Kind des Ueberfluſſes, eine zwar ſchöne, aber entbehrliche Erſcheinung des Lebens, ſondern daſs ſie vielmehr eine den menſchlichen Bedürfniſſen nothwendige Art der Aeuſserung des Geiſtes ſei, daſs durch ihre Exiſtenz in dem Leben der Menſchheit eine Lücke ausgefüllt werde, die durch ihre Geſchwiſter niemals ausgefüllt werden kann. Wollen wir daher das wahre Weſen der Kunſt richtig erkennen, die äſthetiſche, ethiſche und kulturhiſtoriſche Bedeutung ihrer Werke in ihrem vollen Werthe würdigen, wollen wir uns das Recht zuſprechen, in der Kunſtform die ſichtbare Erſcheinung des Göttlichen im Menſchen, des ewig Wahren in irdiſcher, beſchränkter Form finden zu dürfen, ſo müſſen wir auf jenen Urgrund zurückgehen, aus dem alles künſtleriſche Schaffen hervorgeht, es verſuchen, hinabzuſteigen in die Tiefe des allgemein menſchlichen Gemüths, um in ihm die Keime aller Kunſtthätigkeit zu entdecken. Wir ſagen »verſuchen«; denn es hieſse das Räthſel der Schöpfung löſen wollen, wollten wir uns vermeſſen, jenes unſagbare, geheimniſsvolle Etwas, das unſer ganzes Sein erfüllt, das bei jeder That, bei jedem Gedanken und jedem Gefühle an uns herantritt, ohne

daſs wir es zu erfaſſen vermöchten, in der Uranlage zum Kunſtſchaffen zu finden und den Blicken offen zu enthüllen. Aber gegenüber einem mit erſchreckender Gewalt ſich verbreitenden oder, beſſer geſagt, breit machenden Materialismus erſcheint es nothwendig, auf jene Gegenwart des Göttlichen oder Idealen, wie man es nun nennen will, hinzuweiſen, und ſo weit unſer Verſtand es vermag, ſeine Kraft in uns und ſeine Wirkſamkeit auſser uns zu erkennen.

Wenn wir das weite Gebiet menſchlicher Thätigkeit mit prüfendem Auge durchpilgern, wenn wir unſer Forſchen der eigenen Thätigkeit, welcher Art ſie auch ſein möge, zuwenden, ſo entdecken wir überall die Wirkſamkeit einer unaufgeklärten und unaufklärlichen Macht, die alles Thun beſtimmt und leitet und die niemals ſich abſpannende Triebfeder des menſchlichen Handelns bildet. Woher die verlockenden Bilder der Zukunft, die dem Jüngling das Herz ſchwellen und ſeine Thatkraft bis zum Aeuſserſten erhöhen? Woher das Ziel, das der Mann ſich vorſteckt und dem er die edelſten Kräfte ſeines Daſeins widmet?

Wer hat dem Gelehrten in der einſamen Kammer das Geheimniſs ſeines Strebens offenbart, deſſen Reſultat er vorahnend vor ſich ſieht, obgleich er ſich den Weg zu ihm erſt bahnen muſs? Wer malt dem Wanderer in der Wüſte, ſei es in der wirklichen, ſei es in der des Lebens, die verlockenden Bilder vor die Seele, die ſeinen Muth zu raſtlos neuem Hoffen und Wagen, zu unermüdlichem Fortſchreiten anſpornen?

Wer endlich leitet die Hand des Künſtlers, wenn er, ſeine Werke ſchaffend, Schritt vor Schritt einem nur in ihm ſelbſt ruhenden, aber beſtimmten Ziele entgegenarbeitet? Es iſt mit des Dichters Worten die »ſeltſame Tochter *Jovis*, die ewig bewegliche, immer neue, ſein Schoſskind, die Phantaſie«. Ihr mag er darum mit Recht den erſten Preis unter den Unſterblichen zuertheilen.

„Denn uns allein
Hat er ſie verbunden
Mit Himmelsband
Und ihr geboten,
In Freud und Elend
Als treue Gattin
Nicht zu entweichen.“

Den trefflichen und geiſtvollen Unterſuchungen J. H. Fichte's[1]) uns anſchlieſsend, können wir drei Arten der Phantaſie unterſcheiden, die der Leibgeſtaltung, der Traumbildung und der von Beſonnenheit geleiteten Geſtaltenbildung äſthetiſcher Kunſtproduktion. Wir pflegen ſchon im gewöhnlichen Leben die Geſtalt des Menſchen, ſein Aeuſseres, als Ausdruck eines Inneren, ſeiner eigenthümlichen Seele, aufzufaſſen. Denn auch abgeſehen davon, daſs die Leidenſchaften in den Zügen des Menſchen ihr zutreffendes Abbild finden, daſs die Zerriſſenheit der urſprünglichen Geiſtesharmonie wie ein Warnungszeichen die edle Hoheit des menſchlichen Antlitzes unterbricht und herabſetzt, daſs die raſtloſe Thätigkeit des Geiſtes in ewigem Wechſel das Antlitz des Menſchen bewegt, vermag das Auge in der Bildung des Aeuſsern auch die Uranlage und Neigung des Menſchen, die Richtung ſeiner Lebensthätigkeit und ſeines Charakters zu entdecken. Dieſer Zuſammenhang des Seeliſchen und Körperlichen kann nicht willkürlich, nicht ein Werk des blinden Zufalls ſein, ebenſo wenig wie jene allgemeinverſtändlichen Geſten, welche die Rede zu begleiten pflegen und ſich zu einer beſonderen Zeichenſprache ausbilden können. Woher alsdann wohl das Verſtändniſs, das wir ihnen entgegenbringen? Wir können nur darin den Grund finden, daſs wir das eine vom andern uns abhängig denken, und da

---

[1]) Pſychologie, 2 Bände, Leipzig 1868.

wir das Seeliſche (Geiſtige) uns als das Höhere denken müſſen — denn es iſt die Triebfeder unſers geſammten Seins —, ſo kann nur die Annahme gerechtfertigt erſcheinen, daſs es ſich ſeine Körper ſelbſt zubilde, daſs eine allgemeine, objektive, uns nicht zum Bewuſstſein kommende Phantaſie nach einem im Voraus von ihr beſtimmten Bilde die Körpergeſtalten ſchaffe.« Nur ſo und auf keine andere Weiſe kann der Zuſammenhang zwiſchen Körper und Geiſt ſeine einfache und natürliche Löſung finden. Wir ſind ein Kunſtwerk der unendlichen Schöpfungskraft der Phantaſie des Makrokosmus. Dieſe ſcheinbar ſo einfache Löſung des Räthſels unſeres geiſtleiblichen Weſens kann im ersten Augenblicke überraſchen, vielleicht gar ein Lächeln überlegenen Mitleidens hervorrufen. Aber wie will man ſich den Zuſammenhang natürlicher und für den menſchlichen Verſtand faſslicher denken? Iſt er doch ſchon unzählbar oft von Weiſen und Dichtern alſo aufgefaſst und gedeutet worden. Oder ſtimmt es nicht mit unſerer Auffaſſung überein, wenn der alte perſiſche Dichter ſagt:

„Ich kann die Räthſel alle Dir der Schöpfung ſagen,
Denn aller Räthſel Löſung iſt allein die Liebe,“

die allgemeine Weltliebe, im Gemüthe der Urphantaſie wohnend und mit nie alternder Kraft das Neue ſtets und ſtets erzeugend? Sagt nicht daſſelbe Goethe, wenn es heiſst:

»Im Namen deſſen, der ſich ſelbſt erſchuf
Von Ewigkeit in ſchaffendem Beruf;
In ſeinem Namen, der den Glauben ſchafft,
Vertrauen, Liebe, Thätigkeit und Kraft;
In jenes Namen, der ſo oft genannt,
Den Weſen noch blieb immer unbekannt:

---

[1]) So auch Carriere, Aeſthetik, Band I., 418 ff., auf Grund der Fichte'ſchen Pſychologie.

So weit das Ohr, ſo weit das Auge reicht,
Du findeſt nur Bekanntes, das Ihm gleicht,
Und deines Geiſtes höchſter Feuerflug
Hat ſchon am Gleichniſs, hat am Bild genug;
Es zieht dich an, es reiſst dich heiter fort,
Und wo du wandelſt, ſchmückt ſich Weg und Ort.
Du zählſt nicht mehr, berechneſt keine Zeit,
Und jeder Schritt iſt Unermeſslichkeit?“

Auf dieſem Zuſammenhang der Urphantaſie mit den einzelnen Gebilden der Erſcheinungswelt beruht das allgemeine Wohlgefallen am Schönen, vor allem auch, wie wir hier antizipierend bemerken, an den Gebilden der Kunſt. Ja, die eine Kunſt, die Plaſtik, ſchafft ſogar unmittelbar mit vollem Bewuſstſein das, was ſich ſcheinbar bewuſstlos in der Natur vollzieht; ſie fühlt die Gebilde der Natur nach und arbeitet nach denſelben Geſetzen, nach denen die Urphantaſie oder, allgemeiner, die Seele ſich den Körper als Ausdruck ihres Weſens bildet.

Der Uebergang von dieſer allgemeinen, uns in ihrer Wirkſamkeit nicht zum Bewuſstſein kommenden Urphantaſie zur bewuſsten Kunſtproduktion repräſentiert die traumbildende Phantaſie. Mit der erſteren hat ſie die Unabhängigkeit vom menſchlichen Willen, mit der letzteren das direkte Bewuſstwerden ihrer Wirkſamkeit ſeitens unſeres Geiſtes gemein. Im Schlaftraum arbeitet die Phantaſie noch raſtlos fort[1]), während Verſtand und Willen von dem Halbſchlafe an bis zum Tiefſchlafe mehr und mehr in den Hintergrund treten. Endlich ganz befreit von den logiſchen Feſſeln des Verſtandes und der eiſernen Herrſchaft des Willens, bringt ſie das Entfernteſte zu neuen Bildern zu-

---

[1]) Schubert nennt daher den Traum „dieſen verſteckten Poëten“, ein Ausdruck, der ebenfalls auf die Verwandtſchaft der Traum- und der poëtischen Phantaſie hindeutet.

ſammen, verknüpft das Ungereimteſte in kühnſter Compoſition, theils an das wirklich Erlebte oder Gedachte anknüpfend, theils vollſtändig Neues mit ſchöpferiſcher Kraft erzeugend. Sie durchwandert in raſchem, kühnem Fluge das ganze Weltall und bildet zugleich ſich ſelbſt eine neue Welt. Artet dieſer Seelenzuſtand, krankhaft geworden, zum Tiefſchlaf oder Somnambulismus aus, ſo überſchreitet die Phantaſie die Grenzen des Ortes und der Zeit, an die ſie im normalen Zuſtande des Menſchen gebunden iſt, lebt ſich hinein in fremde Zuſtände und offenbart vor ſich gehende Thatſachen, die allen andern Gegenwärtigen zu ſchauen unmöglich iſt. Im Traumhandeln beeinflufst die Phantaſie zugleich den Körper und gebraucht ſeine Organe in oft übermenſchlich erſcheinender Weiſe. Am wunderbarſten aber zeigt ſie ſich uns da, wo äufsere Einflüſſe ſie beherrſchen, wie im magnetiſchen Traum und im Hellſehen. Alle dieſe Traumzuſtände ſind Modificationen einer unwillkürlichen, aber doch zum Bewufstſein kommenden Phantaſiethätigkeit. Wir vermögen ſie weder hervorzurufen, noch zu verhindern. Sie kommen ohne unſer Zuthun mit all ihrer Freude und all ihrem Schmerz, erheben und begeiſtern oder quälen und ängſtigen, ohne daſs wir die Macht beſitzen, ſie zu beherrſchen.

Der Sprung von dieſer unwillkürlichen Thätigkeit der Phantaſie zur bewufsten und beabſichtigten Kunſtthätigkeit kann im erſten Augenblicke gewagt erſcheinen. Allein dem wahren Weſen alles Kunſtſchaffens nachforſchend, entdecken wir bald den inneren Zuſammenhang, der beide miteinander verknüpft und die Identität beider ſcheinbar differierender Erſcheinungsformen der Phantaſie feſtſtellt. Daſs beide aus derſelben menſchlichen Grundanlage ſtammen, geht vor Allem daraus hervor, daſs auch die Phantaſiebilder des Künſtlers unabſichtlich entſtehen, daſs er nicht weiſs, »von wannen ſie kommen«, daſs ſie ſich ſogar oft gleich den Traumbildern wider Willen aufdrängen und ſein ganzes Denken und Sinnen beherrſchen, bis er endlich ſeinen Gefühlen in der Kunſtproduktion einen er-

leichternden Ausfluſs geſchaffen hat. »Auch der Dichter fängt mit dem Bewuſstloſen an, ja er hat ſich glücklich zu ſchätzen, wenn er durch das klarſte Bewuſstſein ſeiner Operationen nur ſo weit kommt, um die erſte dunkle Totalidee ſeines Werkes in der vollendeten Arbeit ungeſchwächt wieder zu finden«[1]). Und ähnlich ſagt ſchon Schelling in einer Feſtrede: »Schon längſt iſt eingeſehen worden, daſs in der Kunſt nicht alles mit dem Bewuſstſein ausgerichtet wird, daſs mit der bewuſsten Thätigkeit eine bewuſstloſe Kraft ſich verbinden muſs und daſs die vollkommene Einigkeit und gegenſeitige Durchdringung dieſer beiden das Höchſte der Kunſt erzeugt.«

Die Urſache, welche die Traumbilder und die Bilder der Kunſt hervorruft, iſt alſo eine und dieſelbe: ſie liegt in der Uranlage der Phantaſie, in dem den Menſchen von Natur eingeborenen Geſtaltungstriebe. Hieraus vor allem iſt erklärlich, weshalb die Kunſt allgemeine Gültigkeit in Anſpruch nehmen, weshalb ſie allgemeines Wohlgefallen erwecken muſs, weshalb ſie ferner nicht etwa bloſs einzelnen bevorzugten Geiſtern angehört, nicht ein Luxus iſt, den bloſs der Vornehme und Reiche ſich geſtatten kann, ſondern weshalb ſie Gemeingut der ganzen Menſchheit, eine Himmelsgabe für jedes Gemüth iſt.

Der Unterſchied zwiſchen dem Genius und dem gewöhnlichen Sterblichen iſt bloſs ein ſolcher des Grades. Denn die Fähigkeiten, das Schöne zu genieſsen und das Schöne zu ſchaffen, ſind nicht, wie man oft annimmt, etwas Differentes; die produktive Phantaſie iſt vielmehr nur eine geſteigerte der rezeptiven. Wäre ſie es nicht, ſo bliebe unaufgeklärt, weshalb der Künſtler von ſeiner Zeit verſtanden, weshalb ihm der Enthuſiasmus ſeiner Nation und der geſammten übrigen gebildeten Menſchheit entgegengebracht wird. Von der Phantaſie erſchaffen, wirkt das Kunſtwerk auf die Phantaſie zurück, Be-

---

[1]) Carriere, Aeſthetik, 2. Auflage. Leipzig. I. Bd. S. 422.

geiſterung erweckend und in den Herzen aller wiederklingend, wie das Echo an den Felſen. Der Genius iſt bloſs der Repräſentant ſeiner Zeit; nur was alle fühlen, fühlt auch er, und der Zeitgeiſt findet in ihm den Brennpunkt ſeiner Strahlen.

Auſser dieſem Gradverhältniſs findet aber noch ein ſolches wechſelſeitiger Beziehung zwiſchen der rezeptiven und produktiven Phantaſie ſtatt. Beide ſind nämlich auf's innigſte mit einander verſchmolzen und von einander durchdrungen. Die Rezeptivität des Volkes birgt auch Produktivität in ſich, und die Produktivität des Künſtlers könnte ohne Rezeptivität nicht zum Kunſtſchaffen gelangen. Ein Blick in das Leben des Volkes lehrt uns nicht nur dieſes auf's evidenteſte, ſondern beſtätigt zugleich, daſs der Trieb zur Kunſt in der Apriorität des Geiſtes wirklich ſeinen innerſten Grund haben muſs. Wo ſich eine Gelegenheit bietet, das Schöne zu geſtalten, drängt ſich die Uranlage zur Kunſt unwillkürlich hervor. An Geräthen und Waffen, zu Hauſe und im geſelligen Verkehr, bei den ernſten Geſchäften des Lebens und bei Spiel und Tanz, kurz überall treibt das geſtaltende Vermögen der Phantaſie ſein theils loſes, theils ernſtes Spiel, das Leben erheiternd und erfriſchend, und zwar ſo, daſs ein Bild das andere wachruft, die rezeptive Kraft ſich unmittelbar mit der produktiven verbindet. Nicht bloſs Lieder und Geſänge, ſondern auch architektoniſche und andere Kunſtformen beweiſen uns dieſes gegenſeitige Verhältniſs im Kunſtleben des Volkes. Aus der allgemeinen poëtiſchen Fülle ſchöpft der Künſtler den Stoff für ſeine Werke. Er konzentriert, ſo zu ſagen, in ſich die ganze oder doch einen groſsen Theil der allgemeinen Kunſtrichtung, ſaugt aus dem Weſen des Volkes Inhalt und Form für ſeine Werke. Auch dieſem rezeptiven Verhalten des Künſtlers entſpringt theilweiſe das Verſtändniſs, das ihm von allen Seiten entgegengebracht wird; nur dadurch vermag er das Volk zu ſeiner eigenen Begeiſterung mitzuſtimmen, ähnlich wie die in Schwingung geſetzte Saite die verwandte mitſchwingen läſst.

In diefer Identität der produktiven und rezeptiven Phantafie liegt der ethifche und hiftorifche Werth der Kunftwerke begründet. Indem der Künftler mit unzerreifsbaren Feffeln an den Allgemeingeift feiner Zeit gebunden ift, offenbaren feine Werke den Gehalt desfelben, werden fie ein Ausdruck des innerften Wefens der Völker. Während einerfeits die Urphantafie, das Göttliche auf Erden, fich in den Gebilden der Kunft zu anfchaulicher und befchränkter Form kryftallifiert und diefe fo zum redendften und überzeugendften Zeugnifs für die unmittelbare Gegenwart Gottes in den Schöpfungen diefer Welt macht, offenbart fich in ihnen andrerfeits in klarfter und deutlichfter Form der jeweilige Höhepunkt der menfchlichen Kultur, fo dafs die Kunft das reinfte Spiegelbild der Völker, ihres Denkens, Wollens und Fühlens ift.

Die bewufste Phantafiethätigkeit unterfcheidet fich hauptfächlich dadurch von der unwillkürlichen, dafs fie von Verftand und Willen beherrfcht ift, dafs dem wilden Roffe die Zügel angethan werden. Wie der menfchliche Geift in dem Chaos der Erfcheinungen überall die ordnende Einheit fucht und findet, wie nur diefe Einheit ihm den Ueberblick über die Erfcheinungen des Weltalls, ein Erfaffen ihres äufseren Umfanges und ihres inneren Werthes geftattet, fo zwängt er auch das an fich ungeregelte Vermögen der Phantafie in fefte Grenzen ein, giebt ihm durch das Gebot des Willens ein feftes Ziel und regelt durch den Verftand feine Thätigkeit zu harmonifchem Wirken. Der Grund oder die Nothwendigkeit für diefe Bändigung der Phantafie liegt in dem aprioriſchen Wefen des Geiftes felbft. In allem, was er mit Bewufstfein fchafft, will er die Einheit und Ordnung fehen, die fein eigenes Wefen ausmachen; er will fich felbft in feinen Werken wiederfinden. Was mit der Harmonie feines eigenen Wefens nicht übereinftimmt, ift ihm verhafst. Er weift es von fich als etwas ihm Fremdes und Widerwärtiges. Daher erkannten auch die Griechen fchon in der Einheit und Ueberfichtlichkeit, im Mafs und in der

Ordnung Hauptgeſetze des Schönen. Ohne ſie wäre das Spiel der Phantaſie ein zweckloſes und eitles; der Meereswelle gleich würde es verlaufen im Schoſs der Ewigkeit, ohne eine Spur für uns zurückzulaſſen.

Die künſtleriſche Phantaſie — wir meinen hiermit die allgemeine Anlage des Menſchen zur Kunſt —, dieſes iſt als wichtigſtes Reſultat unſerer Betrachtung feſtzuhalten, iſt demſelben Urgrunde entſprungen, wie die traumbildende. Rezeptive und produktive Phantaſie aber ſind nicht prinzipiell verſchieden, ſondern einerſeits durch einander bedingt, andrerſeits nur dem Grade, der Intenſivität nach von einander unterſcheidbar.

Auſser dieſer im aprioriſchen Weſen des Menſchen begründeten Nothwendigkeit der Exiſtenz der Kunſt iſt ihre Möglichkeit noch bedingt durch die Objekte, denen die Phantaſie gegenübergeſtellt iſt. Die Kunſt bedarf, wie ihre verwandten Erſcheinungsformen des menſchlichen Geiſtes, des Stoffes, mit dem ſie ſich erfüllen, den ſie in ſich aufnehmen und geſtalten kann. Ohne dieſe Stoffwelt wäre ſie für den Menſchen nur potenziell vorhanden; ſie bliebe bloſses Vermögen und käme nicht zur Aeuſserung für unſre Sinne. Die der Phantaſie zugänglichen Objekte aber ſind die der geſammten Sinnlichkeit. Alles was durch Auge und Ohr wahrgenommen wird, kann in den Bereich der Kunſt hineingezogen, kann dem Dienſt des Schönen geweiht werden, und wie nach der heiligen Schrift auch das Böſe nur im Dienſte des Allmächtigen ſteht, ſo kann auch das Häſsliche, obgleich an ſich der Gegenſatz des Schönen, dennoch dieſem dienſtbar, zum Stoff des Kunſtſchaffens werden. Nur ein ſinnlich begabtes Gemüth, ein den Erſcheinungsformen des Lebens mit Luſt und Liebe zugethaner Charakter iſt der wahren Kunſt geweiht: ſie kennt nichts Abſtraktes, keine bloſse Theorie, ſondern ſchöpft aus dem vollen, friſch und klar ſprudelnden Borne des Lebens, ewig neuen Stoff in ſich aufnehmend und ewig ſich verjüngend. Luſt und Liebe zur Natur, zum Menſchen und zur Geſchichte der Menſchheit, kurz ein

offenes Herz für alle ſinnlichen Erſcheinungsformen iſt die erſte Forderung, iſt das Fundament aller Phantaſie. »Wer nicht bemerkt, daſs jener Vorübergehende ſo oder ſo gebaut iſt, ſolchen oder andern Gang hat, wer eine Farbenwirkung nicht ſchnell erfaſst, wer Klang und Ton der Menſchenſtimme, des Sprechenden, und die Klangverhältniſſe in den Naturtönen nicht heraushört, iſt für die Phantaſie verloren«[1]). Ja dieſer Hang zur Sinnlichkeit iſt für die Phantaſie und Kunſt ſo nothwendig, daſs Viſcher mit Recht ſagt: »Es kann nicht ſtark genug darauf gedrungen werden, daſs die Phantaſie vom Naturgefühl ausgeht«, und Hegel: »daſs ein idealiſcher Anfang in der Kunſt und Poeſie immer verdächtig iſt«[2]). Das Verhältniſs zwiſchen Subjekt und Objekt iſt alſo in der Kunſt dasſelbe, wie in der Wiſſenſchaft. Die Apriorität der Anlage hat der Geiſt von Natur, den Stoff zur Bethätigung derſelben muſs er ſich aus dem geſammten realen Sein holen, das dem Menſchen gegenübergeſtellt iſt, und aus dem Menſchen ſelbſt, ſo weit er ſich zum Objekte ſeiner Gefühle machen kann.

Gerade dieſes Verhältniſs der Phantaſie zur Sinnlichkeit legt uns die Frage nahe, ob nicht eine andere Geiſtesanlage die Phantaſie vertreten könne, ob nicht etwa der Verſtand es vermöge, durch die ihm eigenthümliche Kombinationsgabe mit den Phantaſiegebilden übereinſtimmende oder doch dieſen ähnliche Werke zu ſchaffen, da auch umgekehrt die Phantaſie Richtſchnur des Wollens und Erkennens ſein kann, ja, dem Verſtandesbeweiſe vorauseilend, die Reſultate des Forſchens im Voraus zu beſtimmen oft in der Lage iſt. Die Entſcheidung dieſer Frage iſt gerade für die Kunſt am wichtigſten, welche uns hier näher beſchäftigen ſoll und die den praktiſchen Bedürfniſſen des Lebens unmittelbar dienſtbar und ihnen zum Theil ſogar entſproſſen iſt, für die Architektur.

---

[1]) Viſcher, Aeſthetik, II., 299 ff.

[2]) Aeſthetik, I., 362.

Bei näherer Unterſuchung der unſerm Geiſte eigenthümlichen Anlagen entdecken wir eine, welche den Uebergang vom reinen Verſtande zur Phantaſie bildet und beiden gemeinſam anzugehören Anſpruch erheben darf. Es iſt dieſes die Einbildungskraft. Willkürlich vom Verſtande ſich lenken laſſend, hat ſie andrerſeits in der Elaſtizität ihrer Bewegungen von einem Objekt zum andern, in der ſcheinbaren Produktivität ihrer Kraft einen nahen Verwandtſchaftsgrad mit der Phantaſie, der ſich zu einer ſolchen Unmittelbarkeit des Schaffens ſteigern kann, daſs für unſer Gefühl die Grenze zwiſchen Verſtandes- und Phantaſiethätigkeit verwiſcht erſcheint. Allein ein tieferes Eingehen auf das wahre Weſen dieſer Einbildungskraft lehrt uns, daſs ſie dem Verſtande näher ſteht und daſs ſie daher auch mehr auf dieſen, als auf unſer Gemüth zu wirken im Stande iſt. Indem aber jeder Erfolg auch unſers Handelns von einem der Einwirkung des Schönen verwandten Gefühl begleitet iſt, täuſchen wir uns leicht über die Quelle unſers gehobenen Zuſtandes und verwechſeln die Einwirkungen des Verſtandes mit denen der Phantaſie. Die Einbildungskraft ſchafft nämlich in der That den Phantaſieprodukten Aehnliches; aber ein Moment geht dieſem ab, das gerade für alle Werke der Phantaſie ein Weſentliches iſt: die Nothwendigkeit und Unmittelbarkeit ihres Eindrucks auf das menſchliche Gemüth. Jedes bloſs von der Einbildungskraft aus dem Bewuſstſein des Verſtandes heraus geſchaffene Kunſtwerk läſst unſer Gefühl kalt und unbewältigt, mag ſelbſt die Kritik an ihm nichts auszuſetzen haben, mag es alſo allen Kunſtgeſetzen gerecht werden. Es fehlt ihm das Höchſte, das Erwärmende, das Ueberwältigende, jenes Geheimniſsvoll-Poëtiſche, in dem unſer Gefühl ſchwimmen, in dem es erzittern muſs in unbeſtimmbarem Schwanken, gehoben und geſenkt wie die raſtlos fluthende und grenzlos verlaufende Welle. Das Bild der Einbildungskraft iſt ein allmählich und mühſam entſtandenes, ein kombiniertes, und es fehlt ihm daher auch meiſtens die direkte Ueber-

ſchaulichkeit, durch die das Kunſtwerk die Unmittelbarkeit ſeiner Wirkung erzeugt. Aber ſelbſt dann, wenn eine einſichtsvolle Kritik, welche ſich aller Kunſtgeſetze und ihrer Wirkungen wohl bewuſst iſt, der Einbildungskraft zur Seite ſteht, erſetzt dieſe die intuitive Kraft der Phantaſie nicht. Ein kalter Hauch wird ſtets auf dem Werke zurückbleiben und uns ernüchternd entgegenwehen. In der Architektur begegnen wir faſt Schritt auf Schritt dieſen Produkten einer erregbaren und geſchäftigen Einbildungskraft, und nur ein ausgebildeter Geſchmack vermag ſie oft von den wahren Kunſtwerken zu unterſcheiden. Klarere Beiſpiele gewährt uns die Poëſie, und ein Leſſing iſt das überzeugendſte Beiſpiel, wie raſtloſer Kampf und ſchärfſte Kritik die Einbildungskraft beinahe bis zur Höhe der Phantaſie ſteigern können. Die Selbſterkenntniſs Leſſing's, er ſei kein Dichter, war aber trotzdem nicht reine Beſcheidenheit — denn in ſolchen Fällen ſind, wie Goethe ſagt, nur Lumpe beſcheiden, — ſondern ein rührendes und die Charaktergröſse des Mannes auf's treffendſte illuſtrierendes Zeugniſs, das er ſeinen Anlagen ausſtellte, wie ein Vergleich eines ſeiner Dramen mit einem Schiller'ſchen oder Goethe'ſchen oder auch nur eines Verſes ſeiner poëtiſchen Schöpfungen mit denen dieſer gottbegnadeten Dichter uns lehrt.

Die Einbildungskraft trägt Einzelnes zu einem Geſammtbilde zuſammen, die Phantaſie ſchafft umgekehrt das Einzelne aus dem Ganzen. Dort ſind die Theile das Frühere, hier das Ganze — das iſt wohl in kurzen Worten die weſentliche Differenz zwiſchen beiden, aus der ſich ihre verſchiedene Wirkung auf unſer Empfindungsvermögen erklären läſst.

Das Kunſtwerk hat ſeinen Urſprung in der Begeiſterung, das Werk der Einbildungskraft in der Reflexion, in der kühlen Ueberlegung. Das erſte müſſen wir als ein Geſchenk des Gottes in uns bezeichnen, ſo unklar iſt uns der Urgrund ſeines Entſtehens, das andere wird mit Bewuſstſein als Idee geſchaffen und ausgeführt.

Begeiſterung! — Wer kennt nicht dieſes Gefühl des Hingeriſſen-, des Gehobenſeins, dieſes Gefühl, in dem alle andern ſich auflöſen, verflieſsen, wie der Strom im Meere? Begeiſterung iſt Hingabe an das Allgemeine, Opfern jedes ſelbſtiſchen Gefühls, Aufgehen in der Idee! Begeiſterung iſt göttlicher Wahnſinn, himmliſche Offenbarung, Zeugniſs des ewigen und allgemeinen Geiſtes im endlichen. Der Künſtler ſchafft nur aus und für Begeiſterung. Wie er ſelbſt intereſſelos in ſeinem Schaffen iſt, hingegeben nur dem Einen, der Menſchheit ein Geſchenk zu überreichen, an dem ſie ſich erbauen und erfreuen könne, ſo läſst er auch jeden Egoismus in uns unberührt: ſein Werk erhebt und begeiſtert uns wider Willen, reiſst uns fort zu allen Höhen und Tiefen, beherrſcht all unſer Gefühl und drängt alles Eigenwillige in uns zurück. Begeiſtert von des Gottes Kraft, ſaugen wir die Fülle der Schönheit in uns ein und verſenken uns in die Gegenwart des Göttlichen, das ſeine Strahlen erwärmend und erquickend in uns hineinſendet und keine anderen Anſprüche an uns macht, als ein offenes Auge und Ohr. Und weil die Kunſt göttlich iſt, iſt ſie nicht Gut des Einzelnen, ſondern der Menſchheit. Was der Künſtler, was der Dichter ſchuf, kann ſeinem wahren Werthe nach nicht mit Gold bezahlt werden und iſt auch niemals bloſs Eigenthum des Einzelnen. Wer ſich ihm offenen Sinnes naht, der beſitzt es, und kein Gold öffnet die Pforte zu ſeinem Genuſs. Das iſt ſein eigenthümlicher, ſein hoher Werth für das Menſchenthum, und wir ſchlieſsen dieſes erſte Kapitel unſrer Betrachtungen mit dem gerechtfertigten Wunſche Schleiermachers:

»O wüſsten doch die Menſchen dieſe Götterkraft der Phantaſie zu brauchen, ſie, die allein den Geiſt in's Freie ſtellt, ihn über jede Gewalt und Beſchränkung weit hinaus trägt, ſie, ohne die des Menſchen Kreis ſo eng und ängſtlich iſt. Wie vieles berührt denn jeder im kurzen Lauf des Lebens?«

Zweites Kapitel.

Die Architektur als Kunst.

Man hat das Weſen der Kunſt vielfach in dem Begriff des Symboliſchen erfaſst zu haben geglaubt. Wir nahmen bereits an einer andern Stelle[1]) die Gelegenheit wahr, wenigſtens für die Architektur die Berechtigung dazu zurückzuweiſen, da das Symbol nur willkürlich an Stelle einer Idee trete, die Kunſtform aber unmittelbar den Zweck der Erregung unſers Gefühls erfülle. Der Begriff des Symbols kann in der Kunſt leicht zu Miſsverſtändniſſen und Irrthümern Anlaſs geben, obgleich nicht zu leugnen iſt, daſs das Kunſtwerk in ſeinem Verhältniſs von Idee und Form Aehnlichkeit mit dem des Symbols zu dem ihm zu Grunde liegenden Gedanken hat. Es iſt aber trotzdem auffallend, daſs eben dieſelben Autoritäten[2]), die ſich für das Symboliſche in der Kunſt erklären, zugleich in der Einheit von Idee und Form das wahre Weſen des

---

[1]) Siehe den Artikel des Verfaſſers in Romberg's Zeitſchrift, Jahrgang 1880, Nr. 8 u. 9, „Die äſthetiſche Begründung der Architektonik."

[2]) Hegel, Viſcher, Carriere etc.

Kunſtwerkes finden, ein Widerſpruch, der uns hier veranlaſst, bevor wir zur Architektur ſelbſt übergehen, den Zuſammenhang zwiſchen den Begriffen des Symbols und des Kunſtwerkes einer genaueren Prüfung zu unterziehen.

Die Kunſt iſt Vermählung und Durchdringung eines Geiſtigen und Sinnlichen, und zwar des Geiſtigen als Idee, »als Muſterbildes der Dinge«, und des Sinnlichen als geläuterter Form. Die Idee hat in der Kunſt nicht an ſich Werth, ſondern nur, ſofern ſie ſich für die ſinnliche Anſchauung in der Form ausſpricht; die Form tritt nur als Werk und nothwendiger Ausdruck der Idee auf. Beide zu abſoluter Harmonie verbunden bilden das Schöne.

Die Form iſt alſo in der Kunſt Ausdruck eines Geiſtigen; ſie iſt es ebenſo im Symbol, aber in durchaus verſchiedener Weiſe. Beim Kunſtwerk iſt die Form unmittelbare Erweckerin des Gefühles, ſie wirkt mit zwingender Nothwendigkeit, ſobald die Sinne ſie mit Bewuſstſein aufgenommen haben; das Symbol aber iſt nur ein auf Uebereinkunft oder Herkommen beruhendes Zeichen für eine Idee und bedarf daher, um allgemein verſtanden zu werden, der Erklärung. Der Verſtand hat bei ſeiner Entſtehung die Vermittlerrolle zwiſchen Gedanke und Ausführung geſpielt, nicht die Phantaſie, und der Verſtand hat daher auch den Werth des Symbols zu offenbaren. Ein Zuſammenhang zwiſchen Aeuſserem und Innerem, Erſcheinung und Idee herrſcht zwar auch beim Symbol, aber dieſer Zuſammenhang iſt ein vermittelter, kein direkter. Das Lamm iſt das Symbol Chriſti; wir würden aber niemals ſeine Bedeutung zu enthüllen vermögen, wenn uns nicht die Geſchichte Chriſti die Löſung des Zuſammenhanges gäbe; denn die Geſtalt des Lammes ſelbſt hat mit dem Weſen Chriſti nichts gemein. Die Form des Herzens iſt das Symbol der Liebe, weil wir das Herz als Sitz der Gefühle bezeichnen und in ſeinen mehr oder minder erregten Wallungen das Maſs derſelben zu erkennen glauben. Unmittelbar aber wird ſie unſerm Gefühl niemals

etwas Liebeähnliches zu erwecken vermögen. Bei der Venus von Medici hingegen wirkt das Liebreizende der Erſcheinung unmittelbar auf uns ein; wir werden gleich beim erſten Anblick gefeſſelt und durchdrungen von ihrem Reize und keine Erklärung braucht die Brücke zu ſchlagen von der Erſcheinung zu unſerm Kunſtverſtändniſs. Ja, wer ſich nicht unmittelbar angezogen und durchdrungen fühlt von dieſer Lieblichkeit, dem vermag auch kein erklärendes Wort den Werth oder den Genuſs des Werkes zu verſchaffen. Wir treffen alſo hier bei den Begriffen des Symbols und des Kunſtwerkes auf unlösbare Differenzen, die die Identität beider völlig aufzuheben drohen. Allein ihr Verwandtſchaftsgrad iſt dennoch ein näherer, als hiernach ſcheinen mag, und wir haben daher nochmals auf den Urſprung der Kunſt, auf die urſprünglichſte Thätigkeit der Phantaſie zurückzugehen, um den Zuſammenhang beider, ohne einſeitig zu werden, zu entziffern.

Der jüngere Fichte ſagt in ſeiner Pſychologie: »Die Symbolik der Phantaſie iſt die unwillkürliche Zeichenſprache innerer Vorgänge, und ſo betrachtet, vermag ſie uns über die inneren (vorbewuſsten) Beziehungen des Geiſtes die treueſten Aufſchlüſſe zu geben.« In dieſem Sinne einer »unwillkürlichen Zeichenſprache« iſt das Symboliſche allerdings dem Künſtleriſchen nahe verwandt, ſo nahe, daſs das letztere nur als höchſte Blüthe deſſelben erſcheint. Allein uns dünkt, daſs dieſe Bedeutung dem Symboliſchen gewaltſam aufoktroyirt iſt, daſs das Wort hier gleichſam nur als Nothbehelf für ein Unerklärliches dient. Symbolik und Unwillkürlichkeit ſind Gegenſätze, die ſchlechthin unvereinbar ſind und die in ihrer gezwungenen Vereinigung daher, wenigſtens für den Laien, zu manchem Miſsverſtändniſs Anlaſs geben können.

Die Phantaſie — vielleicht bringt uns dieſer Gang der Unterſuchung einige Klarheit — iſt das geſtaltende und erfindende Vermögen des Menſchen nicht bloſs in der Kunſt, ſondern zum Theil auch in ſeinem geſammten Handeln. Greifen

wir zurück auf die Urzeit der Menſchheit, ſo finden wir ſie als den gewaltigſten Hebel aller Kultur in unabläſſiger Thätigkeit, dem Geiſt Nahrung zuführend und den Weg zu ſeinem Fortſchritt vorbereitend und bahnend. Ihre gröſste und für die Entwicklung wichtigſte Geiſtesthat iſt die Erfindung der Sprache, die wir ihr zuzuſchreiben haben. Die Phantaſie bildete aus Naturlauten und Interjektionen die erſten hörbaren Zeichen der Verſtändigung, wie ſich noch heute aus den Wurzeln vieler Wörter feſtſtellen läſst. Dieſe urſprünglichſte Bilderſprache drückte etwas für den Geiſt zu Faſſendes aus und erſcheint daher in ihrem Weſen verwandt mit dem der Kunſt, die ein Gleiches zu thun hat. Der ſinnliche Laut bezeichnete noch unmittelbar das Weſen der Sache für das Gefühl. Je weiter ſich aber die Sprache entwickelte, um ſo mehr wurden jene urſprünglichen Laute verändert oder verloren ihre erſte Bedeutung. Dem Kinde wurde das Waſſer gezeigt und der Name überliefert; es hatte jetzt den Begriff der Sache vor Augen, ohne an den Zuſammenhang des Lautes mit dem Weſen der Sache denken zu müſſen. An die Stelle des urſprünglich Maleriſchen, Poëtiſchen trat das Gedankenhafte. Damit aber war die Loslöſung der Phantaſie von der Wortbedeutung vollzogen, und jetzt wurde das Wort in der That zu einem Symbol, deſſen Bedeutung jede Unmittelbarkeit verloren hat und nur indirekt, durch Vermittelung zu unſerm Verſtändniſs gelangen kann. Eine gleiche Entwicklung nahm die Schrift. Urſprünglich aus beſtimmten Bildern beſtehend, nahm ſie nach und nach einen willkürlichen Charakter an; die Buchſtabenzeichen wurden etwas Conventionelles, hinter denen keiner mehr die urſprüngliche Verwandtſchaft mit den Dingen der Natur ahnen mochte. Auch die Schriftzeichen wurden alſo im Laufe der Zeit in unſerm Sinne ſymboliſch.

In dieſen Fällen war die Phantaſie nicht für ſich, nicht ſelbſtändig thätig, ſondern nur Dienerin des Verſtandes, dem ſie als Mittel zur Aeuſserung ſeiner Gedanken dienen muſste.

Nur darin zeigte ſie wiederum das ihr eigene Weſen, den Drang, in gefälliger Form oder ſchön zu geſtalten, daſs ſie den Wohlklang bei der Zuſammenſetzung der Worte beobachtete, Härten vermied, Weichheiten durch trennende Laute aufhob.

In der der Phantaſie zukommenden eigenthümlichen Thätigkeit muſste in der geſchichtlichen Entwicklung dieſer Fortſchritt vom ſinnlich Anſchaulichen zum rein Gedankenhaften fortfallen, da eben das ſinnlich Anſchauliche einen unveräuſserlichen Theil der Phantaſieprodukte ausmacht. Hier alſo erſcheint das Zeichen unmittelbar als Geiſtiges, nicht ſo, daſs das Zeichen etwas Geiſtiges vertritt, ſondern daſs es dieſes Geiſtige als Form nun in Wirklichkeit iſt. Was ſoll man ſich denn ſonſt unter Einheit von Materie und Idee denken? Wie wir ſelbſt dieſe Einheit repräſentieren und ſie nur in Gedanken aufheben können, in der Wiſſenſchaft aufheben müſſen, ſo iſt auch das Kunſtwerk etwas durchaus Einheitliches, das wir aber, wenn wir es mit dem Verſtande erfaſſen wollen, in ſeine einzelnen Elemente gewaltſam zerhacken und zergliedern müſſen. Das iſt der Fluch, den das Streben, Gott in ſeinen Werken erkennen und begreifen zu wollen, auf uns herabgerufen hat. »In's Innere dringt kein erſchaffner Geiſt«, und wenn uns dieſes Bewuſstſein, ſo betrübend es für den denkenden Menſchen ſein mag, auch nicht abhalten darf, fortzuſchreiten in's Unendliche, ſo dürfen wir dennoch bei unſerm Erforſchen des Weſens der Dinge dieſe Wahrheit nicht aus dem Auge verlieren.

Die Seele, ſagten wir im vorigen Kapitel, geſtalte ſich den Leib nach einem in ihr ſelbſt ruhenden Bilde. Dieſes Verhältniſs iſt aber nicht ſo aufzufaſſen, daſs ſie dieſem Bilde objektiv gegenüberſtehe, ſondern vielmehr ſo, daſs ſie unmittelbar im Körper anweſend, daſs ſie auf's innigſte mit ihm verſchmolzen und verwachſen iſt, ohne ihn überhaupt keine Exiſtenz hat. Seele und Körper ſind etwas Einheitliches, nicht ein Dualismus; nur unſer Verſtand macht ſie dazu, da ihm ſonſt die ganze Schöpfung ein Verborgenes bleiben müſste.

Die Phantaſie ſchafft das Kunſtwerk in eben derſelben Weiſe. Mit dem Gedanken taucht auch zugleich die Form aus dem Urgrunde hervor; beide kommen wie ein Blitzſtrahl aus der Nacht unſers geiſtigen Seins, der Gedanke als Bild, das Bild als Gedanke, untrennbar, exiſtenzlos ohne einander. Es ruht ein wunderbares Geheimniſs in dieſem Verhältniſs, und wir mögen zwar verſuchen, es zu löſen, aber erreichen werden wir dieſes nie. »Kein Sterblicher rückt dieſen Schleier«, und ſchon der Verſuch kann dahin führen, daſs »er des Wiſſens Durſt mit dem Herzen zahlen muſs.«

Wir haben nach dieſen Erörterungen keinen Grund, das Weſen der Kunſt im »Symboliſchen« zu finden, beſchränken uns vielmehr darauf, die Einheit der beiden Momente im Schönen anzuerkennen und uns mit Liebe in dieſes zwar unerklärliche, aber doch nicht unerforſchliche Weſen der Kunſt zu verſenken.

Es ſind im Weſentlichen zwei Momente, welche beim Kunſtſchaffen in Betracht kommen: die aprioriſche Anlage im Menſchen und die Erſcheinungen der Welt. Beide ſind durchdrungen vom göttlichen Geiſte, Werke der Urphantaſie, welche das ganze Sein erſchafft, ohne uns zum Bewuſstſein zu kommen. »Jedermann bekennt«, ſagt Schelling, »daſs Gröſse, Reinheit und Güte der Seele auch ihren ſinnlichen Ausdruck haben. Wie lieſse ſich dieſes gedenken, wäre nicht auch das in der Materie thätige Prinzip ſchon ein ſeelenverwandtes und ſeelenähnliches Weſen?«

„Wär' nicht das Auge ſonnenhaft,
Die Sonne könnt' es nie erblicken,
Läg' nicht in uns des Gottes Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?“

Nur durch dieſe Gemeinſamkeit der Quelle ihres Entſtehens iſt der Einklang zwiſchen Subjekt und Objekt erklärbar. Unſer Geiſt iſt den Dingen auſser uns zugebildet, ſo daſs wir

ſie in uns aufzunehmen, ſie zu erkennen und im Gedächtniſs zu bewahren vermögen. Hieraus folgt mit Nothwendigkeit, daſs den verſchiedenen Erſcheinungsformen der Dinge beſtimmte Vermögen unſers Geiſtes entſprechen, daſs, was die Welt uns in der realen Exiſtenz der Dinge bietet, idealiter im Geiſte vorhanden ſein muſs, daſs die Potenzialität alles Erkennens, Fühlens und Wollens Ureigenthum unſeres Geiſtes iſt. Es muſs daher für die verſchiedenen Arten der Erſcheinungsformen der Dinge auch eine beſondere Anlage im Geiſte vorhanden ſein und die verſchiedenartige Klaſſifikation der Dinge auſser uns ſich aus dem Geiſte herleiten laſſen. Es müſſen insbeſondere auch, was für uns hier von Wichtigkeit iſt, die einzelnen Künſte beſtimmten Anlagen des Geiſtes entſprechen, es muſs ſich die Nothwendigkeit ihrer Exiſtenz aus ihm ableiten laſſen.

Ueberſchauen wir das Weſen des Geiſtes nach ſeinen Erſcheinungsformen im Leben, ſo erkennen wir drei Arten ſeiner Exiſtenz, in denen er ſich kund thun muſs. Der Geiſt iſt zunächſt Allgemeingeiſt. Wir alle ſind durch Sprache, Umgang, Sitte, Gewohnheit und Erziehung in unſern Lebensanſchauungen beſtimmten Geſetzen unterworfen, denen wir uns nicht entziehen können, ſind gebunden an unſere Zeit und unſere Umgebung. Jede Periode der Geſchichte hat ihren beſonderen, eigenthümlichen Charakter, der ſich dem ihr angehörigen Individuum in mehr oder minder ausgeprägtem Grade mittheilt und dem es ſich nicht entziehen kann. Sind die Früchte des Baumes doch auch mitbedingt durch den Boden, auf dem er ſich erhebt und aus dem er ſeine Nahrung zieht. Wir wieſen ſchon oben darauf hin, daſs auch der Genius nichts Neues in Beziehung auf den Geſammtcharakter der Zeit zu ſchaffen vermöge, daſs er nur der Brennpunkt ſei, in dem die Strahlen der Zeit ſich zu höchſter Wirkung vereinigen. So iſt ein jeder Menſch abhängig von ſeiner Zeit, ein Produkt ihrer lebensvollen Triebkraft.

Innerhalb dieſes Allgemeingeiſtes aber ſondert ſich das Individuum ab. Auſser dem, was die Zeit dem Menſchen entgegenbringt, hat auch er ſelbſt eigenthümliche Anlagen, die ihn von allen andern Individuen als ſelbſtändige Perſönlichkeit trennen. Er iſt in der Welt etwas Neues, noch nie Dagewеſenes; er iſt von der göttlichen Vorſehung in ganz beſonderer Weiſe ausgeſtattet, mit eigener Faſſungs-, eigener Thatkraft; nur durch dieſe individuelle Beanlagung entſteht der Reiz des Wechſellebens, der Kampf des Geiſtes mit dem Geiſte, entſteht die Fülle der Beziehungen, die das Daſein des Menſchen zu einem bunten, lebensvollen, zu einem intereſſanten machen. Ohne dieſe unendliche Fülle der Charaktere — denn Charakter in gewiſſem Sinne oder nach gewiſſer Richtung iſt jeder Menſch — würde das Leben todt, langweilig und ſchal ſein; es würde des Reizes des Ideenaustauſches, es würde des Fortſchrittes entbehren. Auf der individuellen Anlage des Menſchen beruht ein groſser Theil der Culturentwicklung, die aber wiederum im Allgemeingeiſt ihre Einheit findet. Der Menſch, können wir kurz ſagen, iſt ſelbſtbewuſste, in ſich ruhende Perſönlichkeit.

Der menſchliche Geiſt erſcheint drittens auch als in Wechſelwirkung ſtehend zu ſeiner Mitwelt. Erſt der Zuſammenhang mit der Natur, der Familie, dem Staate verleiht ſeinem Daſein Zweck, giebt ihm Inhalt und Gehalt. Der menſchliche Geiſt muſs Beziehungen anknüpfen, muſs empfangen und geben, muſs eine beſtimmte Stellung einnehmen in den ſozialen, politiſchen und religiöſen Fragen des Lebens. Alles, was ſich ihm nähert, erregt irgendwie ſeine Aufmerkſamkeit oder läſst ihn gleichgültig, zieht ihn an oder ſtöſst ihn ab. Der Geiſt iſt mit der Welt in Wechſelwirkung ſtehender Geiſt.

Die Kunſt, ſagten wir oben, bemächtigt ſich zu ihrer Bethätigung des ganzen, vollen Lebensinhaltes. Sie muſs ſich alſo nothwendig nach dieſen drei Richtungen des Geiſtesvermögens ausbilden und entwickeln, oder, anders geſprochen,

dieſe drei Grundrichtungen des Geiſtes als Allgemeingeiſtes, als Individuums und als in Wechſelwirkung ſtehenden Geiſtes bedingen drei Formen der menſchlichen Kunſtthätigkeit. Da aber zugleich alle Dinge für unſere Anſchauung entweder ruhend oder bewegt — im Raume oder in der Zeit — ſind, ergiebt ſich eine Doppelreihe von Künſten, in denen der menſchliche Geiſt ſein Weſen offenbart, Künſte der Ruhe und Künſte der Bewegung. Wir haben es an dieſer Stelle mit den erſteren, den künſtleriſchen Erſcheinungsformen des menſchlichen Geiſtes im Raume zu thun, und hier entſpricht dem Allgemeingeiſte die Architektur, dem Individuum die Plaſtik, dem in Wechſelwirkung ſtehenden Geiſte die Malerei.

Hiermit iſt der Urgrund der Architektur als im Geiſte des Menſchen befindlich dargethan. Es bleibt uns noch übrig, auch in den Objekten ihre Nothwendigkeit nachzuweiſen; denn der menſchliche Geiſt, ſagten wir, iſt den Dingen zugebildet, und es muſs daher auch in ihnen eine der menſchlichen Anlage entſprechende Nothwendigkeit oder Möglichkeit der Exiſtenz der Künſte vorhanden ſein.

Es iſt dieſes in der That der Fall. Dem Allgemeingeiſt entſpricht der Makrokosmus, das All der Welt, die Materie in ihrer Gebundenheit an die Geſetze der Schwere. Alle realen Dinge ſind ihnen unterworfen, ſie erhalten die Welt in ihrem Zuſammenhange, erhalten das einzelne Ding in ſeinem Beſtande. Ohne die ſtatiſchen Geſetze wäre die Welt ein unentwirrbares Chaos, fehlten Ordnung und Maſs, dieſe nothwendigſten Eigenſchaften für die Erkenntniſs und das Gefühl. Dieſe allgemeinen, der Materie unbedingt nothwendigen Weltgeſetze bilden für die Architektur Gegenſtand der Kunſtdarſtellung. Sie ſtellt ſie für das Gefühl in ſichtbarer und überſichtlicher Form dar. Ordnung, Maſs, Verhältniſs, Regel, Harmonie — — kurzum, all jene inneren, aber allgemeinen Bezüge des Kosmos finden ihren verklärten Ausdruck in dieſer Kunſt. Mit Recht konnte Rückert darum bei dem, König Ludwig von Bayern zu

Ehren im Jahre 1818 gefeierten Künſtlerfeſte in Rom die Architektur von ſich ſelbſt ſagen laſſen:

„Das groſse Vorbild ſeh' ich immer noch,
Das einſt der Meiſter ſchuf nach ew'gem Plan.
Der Himmel ſelber war des Hauſes Dach,
Die Berge Pfeiler und die Erd' ihr Grund.
Da war des Laubes Bildwerk mannigfach,
Das aus der Tiefe nach der Höhe ſtund,
Die Sterne oben an der Wölbung kreiſten
Und tönten nieder in den Lobgeſang,
Mit dem die unten in dem Hauſe preiſten
Gott, deſſen Odem ging das Schiff entlang.“

Jener Ausdruck aber wird ein anderer je nach dem Standpunkte, den der Geiſt in ſeiner hiſtoriſchen Entwicklung einnimmt. Je einfacher der Menſch ſich daher die Welt vorſtellt, um ſo ruhiger und klarer muſs ihr Bild im Kunſtwerk werden, je groſsartiger und vielſeitiger in ihren inneren Beziehungen ſie ihm erſcheint, um ſo reichhaltiger und wechſelvoller. So wird die Architektur ein Spiegelbild der allgemeinen Anſchauung des Volkes, ſeines innerſten Lebens und Denkens.

Dem Geiſt als Individuum entſpricht in der Welt der Dinge das von der ruhenden Schwere der Materie losgelöſte, ſich frei bewegende Einzelweſen, deſſen vorzüglichſter Repräſentant die menſchliche Geſtalt iſt. Die darſtellende Kunſt derſelben iſt die Plaſtik.

Dem in Wechſelwirkung zu ſeinen Mitexiſtenzen ſtehenden Geiſt endlich entſpricht in der realen Welt das ganze All in den Beziehungen der Dinge zu einander. Die Malerei bemächtigt ſich des ganzen Stoffes, ihr iſt nichts zu gering, nichts zu hoch. Das Kleinſte und Gröſste ſetzt ſie in Beziehung zu einander und verklärt ſie mit dem ſtrahlenden Lichte ihrer geiſtigen Fülle und ihres ſinnlichen Glanzes in der Farbe.

So finden die drei Erſcheinungsformen des menſchlichen Geiſtes ihren beſtimmten, entſprechenden Stoff in der realen Welt wieder. Die Dinge, ſehen wir, ſind in der That dem Geiſte zubereitet, der Geiſt den Dingen, und ein Geſetz der Harmonie durchſtrömt das All, das in der Kunſt ſeinen erhabenſten und edelſten Ausdruck findet. Nicht blinder Zufall hat die Künſte aus der Willkür des Menſchen herausgebildet, ſondern eine ewige und allmächtige Weltordnung hat ſie unſerm Geiſt als ſchönſte Mitgift eingegeben.

Die Architektur als Kunſt iſt eine pſychologiſch geforderte Bethätigungsweiſe des Menſchen; ſie iſt nothwendig zu ſeiner harmoniſchen, allſeitigen Entwicklung, und es würde als eine tiefe Lücke in unſerm Daſein empfunden werden müſſen, wenn ſie nicht unſer Herz erheben und begeiſtern könnte. Sie iſt Bedürfniſs in dem Sinne, wie jede Kunſt Bedürfniſs iſt für unſer Gemüth. Als Kunſt aber hat die Architektur mit den praktiſchen Lebenszwecken direkt nichts gemein, nur in ſofern hat ſie dieſes, als die Geſetze, die ſie für das Gefühl zur Anſchauung bringt, ſolche ſind, die nicht bloſs im Kosmos, ſondern auch bei den Dingen des praktiſchen Lebens die wichtigſten und nothwendigſt geforderten ſind. Aber bei den Dingen ſelbſt ſind ſie für unſer Gefühl nicht vorhanden; erſt die Architektur verleiht ihnen äſthetiſchen Reiz und Werth.

Dieſe Gemeinſamkeit der ſtatiſchen Geſetze in den Dingen und in der Architektur als Kunſt iſt die Veranlaſſung dazu geweſen, daſs man einerſeits Kunſt und Handwerk identifizierte, andererſeits den Urſprung der Kunſt in einem »ſinnenden Verſtande«[1]) ſuchte. Beide Annahmen haben etwas Wahres an ſich, nehmen aber keine Rückſicht auf die pſychologiſche Nothwendigkeit, wie wir ſie oben für die Kunſt nachwieſen. Das

---

[1]) So Böttticher, Tektonik der Hellenen. Vgl. hiergegen des Verfaſſers Widerlegung a. a. O. in Romberg's Zeitſchrift.

Leben ist ein einheitliches; die verschiedenen Sphären seiner Erscheinungsweisen sind nur in unserm Geiste getrennt, der das Gemeinsame in dem Vielen, die Ordnung im Chaos sucht und findet. In Wirklichkeit aber sind alle Daseinsformen in Fluss mit einander und verbinden sich in den zartesten und mannigfaltigsten Uebergängen zu einem einheitlichen Ganzen. So steht auch die Kunst nicht getrennt von verwandten Erscheinungen des Lebens da, sondern sie schliesst sich in allmählichen Uebergängen andern an, bis sie ihr volles, reines Wesen gefunden hat.

Die Architektur lehnt sich nach der Seite des praktischen Lebens hin dem Handwerk an, das an die Gesetze der Statik mit Nothwendigkeit gebunden ist. Die Architektur als Handwerk und die Architektur als Kunst haben dieselben Gesetze anzuwenden, unterscheiden sich aber dadurch, dass erstere sich ihnen blos fügt, sie befolgt, die letztere sie aber für das Gefühl zur Darstellung bringt. Was das eigentliche Wesen des Handwerkes ausmacht, was dieses als nothwendig beobachtet und anwendet, muss in der Kunst ein überwundener Standpunkt sein. Wie der Maler seine Farben nicht selbst fertigt, wie sie ihm vielmehr von dem Händler überliefert werden, so dass er sie blos, sei es gemischt, sei es rein, auf die Leinwand zu tragen braucht, so muss auch das Handwerk dem Architekten seine Constructionen oder seine »Werkformen« liefern. Er selbst aber muss sie mit künstlerischem Geiste erfüllen, den an sich todt erscheinenden Formen seinen Geist einhauchen, dass sie zurückwirken auf den Geist, Leben geben, wie sie vom Leben ausgegangen sind.

Die Kunstanlage im Menschen, sagten wir schon früher, ist eine so mächtige und nothwendige, dass sie sich überall hervorthut, dass sie alle Geräthe, Waffen und was es auch sei, selbst die gewöhnlichsten Gefässe mit ihren Formen schmückt; so verbindet sie sich auch mit dem Handwerk, und gern treibt eine spielende Phantasie ihr Wesen an den Flächen, welche die Wohnungen der Menschen ihr darbieten. Allein dieses Spiel

der Phantaſie iſt nicht zu verwechſeln mit ihrer ernſten, inhaltvollen Bethätigungsweiſe. Zierrath und Schmuck machen noch keine Kunſt aus; erſt wenn ſie Ausdruck eines beſtimmten Inhalts werden, erheben ſie ſich dazu. Das iſt es, was ſo oft und gern im Leben vergeſſen wird. Auch die Kunſt freilich bietet dem Menſchen Genuſs; aber dieſer Genuſs iſt ein das Gemüth in ſeinen Tiefen bewegender und erregender, er iſt Selbſtentäuſserung, Aufhebung alles Egoiſtiſchen und Begehrlichen im Menſchen. Das unterſcheidet ihn von dem Genuſs an leerem Putz und Schmuck, darin liegt ſein hoher Werth für unſre ſittliche Förderung, die *Katharſis,* die Reinigung von Leidenſchaften, von der Ariſtoteles in der Poëtik redet. Im Genuſſe der Kunſt iſt der Menſch wahrer Menſch; denn hier verſchwindet die Welt mit ihren Schlacken und Fehlern, der Menſch mit ſeinen kleinen Leidenſchaften; er erhebt ſich zur Götterhöhe, zum reinen Fühlen und Denken. So hängt die *Hedone* der Griechen unmittelbar mit der ſittlichen Wirkung der Kunſt zuſammen. Sollte hier nicht der Schlüſſel zur Erklärung der Katharſis des Ariſtoteles liegen?

Wie die Architektur als Kunſt vom Handwerk ihren Ausgangspunkt genommen hat, ſo muſs ſie auch ſtets auf dieſes zurückgreifen, will ſie ſich nicht in's Weiche und Haltloſe verlieren. Denn die Geſetze der Statik ſind ewige und unabänderliche; ſie bedingen mit Nothwendigkeit Ordnung und Maſs, welche die Baſis alles Kunſtſchaffens ſind. Aber auch nur dieſes, nicht mehr! Wir ſind allzugern geneigt, ſchon da, wo wir jene finden, auch das Schöne zu ſuchen, da wir in dieſen Eigenſchaften ſolche unſeres Geiſtes wiedererkennen und daher uns angeheimelt, angezogen und befriedigt fühlen. Allein die Kunſt ſoll nicht bloſs befriedigen, ſondern ſie ſoll uns über das Alltägliche erheben, ſie ſoll uns zur Begeiſterung entzünden. Das aber vermag nicht die nackte Nothwendigkeit, welche die Materie in der Ordnung und im Maſs uns darbietet, das vermag bloſs die Idee, welche in der Phantaſie geboren iſt und

in der lebendigen Form ſich zum Lichte entfaltet. Maſs und Ordnung ſind bloſs die Grundſteine des Schönen, nicht das Schöne ſelbſt. Das mag allen denen geſagt ſein, die ſich von den Feſſeln der Alltäglichkeit nicht zu befreien wiſſen, mit engherzigem Gemüth den Zirkel regieren und den »göttlichen Wahnſinn« für die überflüſſige Thorheit eines trunkenen Schwärmers halten. Auch ihnen gilt das Wort des Fauſt:

»Sitzt ihr nur immer,
Leimt zuſammen,
Braut ein Ragout von Andrer Schmaus,
Und blaſt die kümmerlichen Flammen
Aus eurem Aſchenhäufchen 'raus!
Bewunderung von Kindern und Affen,
Wenn euch danach der Gaumen ſteht;
Doch werdet ihr nie Herz zu Herzen ſchaffen,
Wenn es euch nicht von Herzen geht.«

Utilitäre und äſthetiſche Zweckmäſsigkeit in der Baukunſt ſind zwei grundverſchiedene Dinge. Sie ſtehen in dem Verhältniſs zu einander, daſs die eine der andern den Boden bereitet. Wie die Plaſtik an die Geſetze des menſchlichen Organismus gebunden iſt, ſo die Architektur an die der Materie, der anorganiſchen Natur, und wie in jener jede Uebertreibung oder Vernachläſſigung der natürlichen Form ſich durch Unſchönheit oder Disharmonie rächt, ſo auch in der Architektur die Vernachläſſigung der ſtrengen Geſetze, an die die Materie gebunden iſt. Die utilitäre Zweckmäſsigkeit giebt die Grenzen für die Kunſtform, ihren Werth in dem Organismus des Gebäudes[1]). Innerhalb dieſer Grenzen bewegt ſich die Phan-

---

[1]) Vgl. den Artikel des Verfaſſers in Romberg's Zeitſchrift, Jahrgang 1880 Nr. 10: »Utilitäre und äſthetiſche Zweckmäſsigkeit in der Baukunſt.«

taſie in ungezwungener Freiheit. Sie vermag dieſes aber nur, wenn ſie ſich gewöhnt hat, den ſtrengen Geſetzen der Materie ſich zu unterwerfen, ſich Zwang anzuthun, wenn die Begeiſterung überzuquellen, aus dem ſtreng abgegrenzten Bette mathematiſcher Regelmäſsigkeit und Beſtimmtheit hervorzubrechen droht. Wo die Phantaſie ſich ohne dieſen natürlich geforderten Zwang ergehen läſst, da verliert ſie den hoheitsvollen und erhabenen Ernſt ihres Weſens, büſst ihn ein gegen ein tändelndes Formenſpiel, gegen Weichheit und Schlüpfrigkeit, deren momentaner Anblick freilich erregen und ergötzen kann, die aber auf die Dauer durch ihre Inhaltsloſigkeit uns abſtoſsen und ermüden. Auch das »ſüſsliche Reimgeklingel» architektoniſcher Formen kann uns nicht zu Herzen gehen; denn es entbehrt der Wahrheit, welche die erſte und nothwendigſte Forderung an alle Erſcheinungen des Lebens iſt.

Die nackte Wahrheit iſt nur vom Verſtande erdacht; ſie finden wir im Handwerk. Die übertünchte iſt eitles Spiel der Phantaſie; ſie erſcheint in Zeiten ſinnlicher Ueberreizung und Ueberſättigung. Die Wahrheit im Gewande der Schönheit aber iſt Werk einer vom Verſtande geregelten und geſchulten Phantaſie; ſie iſt die Blüthe des Menſchendaſeins, ahnungsreiche Gegenwart des Göttlichen auf Erden.

Die Architektur iſt ein Bund des Nützlichen und Schönen. Auf der einen Seite hat der Künſtler, der ſich ihr widmet, die Fragen der zweckentſprechenden Einrichtung und der konſtruktiven Nothwendigkeit zu erledigen, auf der andern die der Schönheit. Nur die Harmonie dieſer drei Momente bildet das Kunſtwerk. Den Architekten als Künſtler im engeren Sinne gehen bloſs die erſte und letzte an. Sein Hauptſtreben muſs die Darſtellung des Schönen ſein. Dieſes Schöne aber ſetzt ſich zuſammen aus einem Inneren und Aeuſseren, und wenn man die zweckentſprechende Organiſation eines Bauwerkes in ſeinen Grundriſſen und Profilen, wie es nahe liegen mag, mehr dem Techniker als dem Künſtler zuſchreibt, ſo iſt

das nichts anders, als wenn man den Dramatiker als Dichter von der Verantwortlichkeit des Ganges der Handlung in feinem Werke entbinden wollte. Und doch fagt fchon Ariftoteles, dafs nicht die poëtifche Sprache, alfo das äufsere Gewand, den Dichter ausmache, fondern dafs vielmehr auch ohne diese Jemand wohl ein Dichter fein könne. Der Grundrifs eines Bauwerkes ift ebenfowohl Werk der Phantafie, wie feine äufsere Erfcheinung. Er ift der feite Kern, deffen Inhalt die Schale uns in verklärter Form offenbaren mufs, das erfte, was die Phantafie aus der Fülle ihrer unendlichen Geftaltungskraft fchöpft, und nur durch ihn und mit ihm entfteht das künftlerifche Gewand, in das er eingehüllt wird. Freilich treten bei Schöpfung der Grundriffe Fragen des praktifchen Lebens mit zwingender Gewalt an den Künftler heran; das liegt im Wefen der Architektur, die fich unmittelbar mit dem alltäglichen Leben verbindet und feinen Forderungen gerecht werden mufs. Aber hat nicht auch der Dichter ebenfo Rückficht zu nehmen auf das Publikum, hat er nicht mit Bedacht und Ueberlegung feine Fabel zu organifieren, dafs er zur rechten Zeit die Spannung feiner Zuhörer errege und ihre Erwartungen befriedige? Die Gefetze, welche dort das »Nacheinander« fordert, find in der Architektur auf das »Nebeneinander« übertragen. Darin blofs befteht der Unterfchied in der Compofition einer Dichtung und eines Bauwerkes.

Auch die Architektur ift alfo ein Werk jenes Himmelswefens, dem der Dichter den Preis unter *Jovis* Töchtern zuertheilt, und wenn fich auch viele Ungeweihte in ihren Tempel hineindrängen, fo büfst fie felbft doch nichts von ihrer erhabenen Hoheit ein. Denn wer möchte wohl die Dichtkunft fchmähen, weil fo viele fchlechte Reiter fich auf dem Pegafus herumtummeln? Das Wesen der Architektur ift ernfte Ruhe, und heilige Scheu erweckt fie uns in ihrer monumentalen Gröfse. Wer fie herabzieht, indem er fie mit Flittergold aufputzt, wie eine Dirne, dem fehlt die Weihe der Kunft und

dem ist die Wahrheit nie genaht im Gewande der Schönheit. Wer aber seine Gefühle hineinzutauchen weifs in den Allgemeingeist, der unser aller Herrscher ist, der wird zugleich emporgetragen zu den Höhen der Schönheit, und dort die von Hebe dargereichte Schale leerend, hat er sich die Ewigkeit errungen; aus dem unendlichen und unfafsbaren Geiste schöpft er, und trunken von der Gottheit Allmacht, schafft er dem Verstande Unerklärliches, ein Geheimnifs uns allen, das sich aber in unserm Gefühl auflöst zu wonnevollem Schauder. Beseligend und beglückend, erhebend und begeisternd wirkt auch der Architekt mit seinem stillen Zauber auf uns ein; er thut den Besten genug, und wenn auch sein Name selten genannt wird, so lebt doch das Kind seines Herzens für alle Zeiten.

Hiermit haben wir einen Charakterzug der Architektur berührt, durch den sie sich in eminentem Grade vor ihren Geschwistern hervorthut: sie ist monumental. Auch andere Künste rühmen sich freilich dieses Prädikates; aber sie haben doch weniger Anspruch darauf, da sie der Vergänglichkeit leichter und früher anheimfallen, als die Werke, welche die Architektur schafft. Wenn man nun diese Monumentalität auf die Dauerhaftigkeit des Materials zurückführt, in dem die Architektur schaffen mufs, so berührt man zwar einen wesentlichen, jedoch nicht den alleinigen Grund, welcher ihr jenen Charakter giebt. Nach der äufseren Erscheinung hin trägt auch die Gröfse und Macht des Ganzen und der einzelnen Theile dazu bei, nach dem inneren Werthe der Geist der Allgemeinheit, den sie repräsentiert. Das Subjektive verschwimmt im Strome des Lebens, und wie die Natur in der Fortpflanzung des Menschengeschlechts nicht für das Individuum, sondern für das Ganze sorgt, wie es jenes sogar zu Grunde gehen, absterben läfst, wenn es dem Naturgesetze seinen Tribut gezollt hat, so mufs auch in der Kunst das rein Subjektive sich im Allgemeingeiste auflösen, der allein das Recht für sich in

Anſpruch nehmen darf, der Ewigkeit anzugehören. Ein Homer wird ewig leben; doch wie viele Namen, die ihre Zeit zu begeiſtern vermochten, aber dem hohen Weltſtandpunkte fern geblieben waren, ſind vergeſſen und begraben! Darin iſt wohl der tiefere Grund dafür zu ſuchen, daſs die Schöpfungen der Architektur ſchon an ſich als Denkmäler erſcheinen.

Dieſer Monumentalität ſeiner Werke ſollte der Architekt bei ſeinem Schaffen ſich ſtets bewuſst ſein. Dann wird er ſtrengere Anforderungen an ſich ſelbſt und ſein Werk ſtellen, jedes ſeichte Formenſpiel vermeiden. Die Architektur iſt die öffentlichſte aller Künſte und daher auch von weiteſter Bedeutung. Ihre edle Formenſchönheit übt einen unwillkürlichen Einfluſs auf den Geſchmack des Volkes aus, und wie ſie ihrer ſtrengen Geſetzlichkeit gemäſs die Grundlage für alle bildende Künſte iſt, ſo iſt ſie ihrer Wirkung nach die populärſte. Möge der Architekt darum ſich einerſeits losſagen von der Engherzigkeit des Handwerkes, andererſeits aber auch die ſchlüpfrige Bahn ſeichter Hohlheit vermeiden; dann wird ſein Werk zum Segen der Menſchheit fort und fort wirken, er ſelbſt aber ſeinem Geiſt auf Erden eine bleibende Stätte bereitet haben.

Drittes Kapitel.

Die formalen Elemente der architektonischen Schönheit.

Schönheit ist Darstellung eines anziehenden Inhaltes in entsprechender Form. Im Schönen erscheint die Idee in anschaulicher Verkörperung für die Sinne und im Schönen ist umgekehrt die Form nur Ausdruck eines höheren Geistigen. Während das ganze übrige Leben sich im Kampf und Widerstreit der Gegensätze bewegt, die Erkenntniss ewig unbefriedigt von Problem zu Problem übergeht, ohne ein anderes Endziel zu finden, als die vernichtende Gewissheit: *ignorabimus*, die Gewissheit des Nichtwissens, während die Sinnlichkeit in stetem Conflikt mit dem strengen Gesetze der Sittlichkeit steht, in rastlosem Kampfe sich aufbäumt gegen die Gewalt, die ihr angethan werden muss, während all unser Handeln nur in Ueberwindung sich entgegenthürmender Hindernisse besteht, jeder Sieg im Leben nur den Anlass zu neuem Kampfe bildet, herrscht im Reiche des Schönen Ruhe und Frieden, löst sich in ihm alle Disharmonie des Lebens zur Harmonie auf, schweigt das Toben und Wirren des Alltäglichen, findet das Gemüth Erhebung, erfasst es sich selbst in der ungetrübten Uranlage seines Seins und hat das Glück göttlichen

Genuſſes in der Hingabe an das ungetrübte Ideal-Menſchliche. Darin liegt der unwiderſtehliche Reiz, die unendliche Gewalt des Schönen, ſeine unbedingte Wirkung auf das menſchliche Gemüth. Im Schönen ſchweigen alle Gegenſätze; dort nur erkennen und fühlen wir uns ſelbſt in der Reinheit und Gröſse unſerer natürlichen Anlagen; dort ruhen wir aus von den aufreibenden Kämpfen und genieſsen das Glück der Auflöſung aller niederdrückenden Differenzen des Lebens in das Gefühl abſoluter Vollkommenheit. Sinnlichkeit und Geiſtigkeit werden in gleichem Maſse angeregt und befriedigt; im Schönen nur iſt der Menſch ganzer Menſch.

Dieſer überwältigenden Wirkung des Schönen, insbeſondere des Kunſtſchönen, ſind wir uns alle bewuſst; aber kein Forſcher hat den Grund derſelben für den Verſtand ſo aufzuklären vermocht, daſs ſich beſtimmte, für alle Fälle gültige Geſetze daraus herleiten lieſsen. Es liegt dieſes im Weſen der Phantaſie und des Gemüths. Der lichte, durchſichtige Aether, der alle Gegenſtände klar und abgegrenzt erſcheinen läſst, kann nur den Verſtand, der die nackte Wahrheit ſucht, befriedigen; wo dieſe Klarheit aufhört, beginnt das Reich der Phantaſie, und der bläuliche Duft, der alles umhaucht, die Grenzlinien verwiſcht und ſo zur eigenen Geſtaltenbildung anregt, iſt ihr liebſter Freund. Ihr eigentliches Element iſt das Ahnungsvolle, Unausſprechliche, begeiſternd Erhebende. Die Phantaſie iſt das Organ der Freiheit im Menſchen; wie ſie unbekümmert um die ſtrengen Geſetze der Logik ihren Weg geht, unberechenbar in ihren Bahnen iſt, ſo iſt ſie auch unergründlich in ihren Werken. Das Geheimniſs des Schönen iſt das Geheimniſs des Göttlichen. Wer dürfte wohl wagen, es zu löſen?

Dennoch laſſen ſich gewiſſe Grundlagen des Schönen, die überall wiederkehren, erkennen. Es laſſen ſich Regeln über das Schöne aufſtellen, gegen die wenigſtens kein Künſtler verſtoſsen darf, wenn er ſeinen Erfolg ſich ſichern will. Freilich können dieſe Regeln allein noch keinen zum Künſtler machen; denn

dazu gehört göttliche Inſpiration, ein unüberwindlicher Trieb, den die Natur den Menſchen mit auf die Lebensreiſe gab. Aber ſie tragen doch dazu bei, unſerm Verſtande das geheimniſsvolle Weſen des Schönen erklärlicher, das Göttliche in ihm menſchlicher erſcheinen zu laſſen. Je gebundener eine Kunſt iſt, je näher ſie dem praktiſchen Leben und der Wiſſenſchaft ſteht, um ſo beſtimmter werden dieſe Geſetze ſich ausdrücken laſſen und um ſo gröſser wird ihr Werth für uns ſein.

Der Wiſſenſchaft und dem praktiſchen Leben am nächſten ſteht aber unter den bildenden Künſten die Architektur, und für ſie wird es daher auch am lohnendſten ſein, dieſe Geſetze kennen zu lernen. Allein auch hier oder vielleicht gerade hier müſſen wir uns vorſehen, daſs wir nicht an die Stelle der lebendigen Phantaſie todte Geſetze ſtellen, den flüſſigen Geiſt in nackten Formeln erhaſcht zu haben glauben. Denn die mathematiſchen Geſetze, denen die Architektur unterworfen iſt, bilden nur das Schema zur Kunſtthätigkeit. Der Künſtler hat es mit ſeinem Geiſte zu erfüllen, ſeinen lebendigen Odem hineinzuhauchen, wenn er ſeine hohe Aufgabe voll und ganz erfüllen will; die Kraft dazu aber iſt nur Wenigen gegeben und die Mehrzahl unſerer Architekten ſind daher entweder ſklaviſche Nachahmer bedeutender Werke oder mathematiſche Virtuoſen, die ihre Kunſtſtücke einem gaffenden Publikum produzieren. Es wäre Thorheit, ſich hierüber zu täuſchen. Unſere modernen Kunſtſchulen für Architektur haben dieſe ſeichte Richtung groſs gezogen, haben den Wahn an die Lehrbarkeit der Kunſt erzeugt, und ſchwer hat ſich auch dieſer Wahn gerächt. Während manche Knospe, die zu groſsen Hoffnungen berechtigte, wegen Mangels an Licht und Luft erſticken muſste, noch ehe ſie ein Blättchen ihres Kelches entfalten konnte, erhaſchten andere die Nektartropfen der Unſterblichkeit und muſsten ſie aus Mangel an Beruf und Talent ſchon von dem Kelchesrande wieder herabträufeln laſſen, ohne daſs ſie ſelbſt es gewahrten. Man griff trotzdem mit keckem Muthe nach dem

Geheimniſs der Kunſt und erhielt bloſs den Schatten, in dem man thörichter Weiſe das Weſen erkannte. Lehren läſst ſich nun einmal keine Kunſt, wenn die Anlage dazu fehlt, und auch unſere Abſicht iſt das hier nicht. Wir wollen den Künſtler in ſeinem Bildungsgange bloſs unterſtützen, ihm Fingerzeige geben für die Kreuzwege, die er auf ſeiner dornenvollen Bahn zu paſſieren hat. Wir wollen ihm den Quell zeigen, aus dem er ſchöpfen muſs. Das Schöpfen ſelbſt kann nur ihm überlaſſen bleiben.

Wie das Kunſtwerk vor der Phantaſie des Künſtlers im erſten Moment ſeines Auftauchens gleichſam aus einem Guſſe fertig daſteht, gleich der dem Haupte des Zeus entſprungenen Minerva, ſo iſt auch ſein erſter Eindruck ein voller und entſcheidender. Nicht Einzelheiten erregen zunächſt unſere Aufmerkſamkeit, ſondern das ganze Werk in ſeiner Totalität, in der Harmonie ſeiner einzelnen Momente. Das Schöne beſteht in einem Complex von Eigenſchaften, die ſich zu einer Einheit verbinden und gleichzeitig auf uns einwirken. Der Geſammteindruck iſt das Entſcheidende für unſer Gefühl, ſelbſt bei den Künſten der Bewegung. Wer zuerſt die hohe Geſtalt der Niobidenmutter erblickt, der achtet nicht auf den einzelnen Ausdruck des Schmerzes im Antlitz oder das edel geſcheitelte Haar und die herrliche Faltung des Gewandes; die ganze ſchmerzübergoſſene Geſtalt iſt es, die ihn feſſelt, die Harmonie der einzelnen Theile, welche in ihrer Totalität ein einheitliches Ganzes ausmachen. Die kritiſche Unterſuchung mag ſich nach dieſem Genuſſe des Schönen den einzelnen Theilen zuwenden und ihre meiſterhafte, zum Ganzen ſtimmende Ausführung bewundern; für den Genieſsenden ſchlechthin beruht die Wirkung des Schönen in der Gleichzeitigkeit, mit der alle Momente ſich zu einem Geſammtbilde zuſammenthun.

Die Architektur, die abſtrakteſte aller Künſte — denn ſie entbehrt mehr als jede andere rein ſinnlicher Reizmittel —, nach idealer Seite hin der Ausdruck des Allgemeingeistes, nach

realer der ſtrengen Geſetze der Materie, bringt dieſem ihrem Charakter gemäſs die allgemeinen Geſetze der Schönheit auch am reinſten und deutlichſten zum Ausdruck. Sie iſt ſtreng an ſie gebunden und während dieſe bei den übrigen Künſten bloſs die Grundlage zum Kunſtſchaffen, die Nothwendigkeit in der Freiheit, ſind, bilden ſie in der Architektur die unmittelbarſten Eigenſchaften der Schönheit, den Zweck der Darſtellung des Werkes. So iſt also auch zunächſt die Einheit und alsdann die Harmonie das erſte Geſetz für das architektoniſche Kunſtwerk. Und weil dieſe das erſte Geſetz ſind, rächt ſich auch ein jeder Verſtoſs gegen ſie mit unnachſichtlicher Schärfe. Einheit in der Darſtellung der einzelnen Kunſtformen, Harmonie oder Uebereinſtimmung der Theile unter ſich und zum Ganzen — das ſind die erſten Gebote, die der Architekt ſich einzuſchärfen hat. Ein unpaſſendes Glied, ein plötzlicher Contraſt oder eine Ueberfülle von Gliedern ſtören auch das in den edelſten Formen erbaute Kunſtwerk in ſeinem Totaleindruck, drängen in ihrer Disharmonie zu dem Uebrigen das Gefühl erhebender Begeiſterung zurück und ſetzen ſich in Widerſpruch zu der Harmonie unſers Geiſtes. Wir werden abgeſtoſsen oder fühlen uns doch kalt und intereſſelos. Damit aber iſt der Zweck des Kunſtwerkes unerreicht geblieben.

Unſer Geiſt iſt ein aus verſchiedenen Complexen zuſammengeſetztes Einheitliches. Er würde ſich ſelbſt ſonſt nie erfaſſen und erkennen, ſich zum Mittelpunkte aller Beobachtungen und aller Eindrücke, die das Leben ihm bietet, machen können; die Welt mit ihren Erſcheinungen bliebe ihm ein Chaos und jede Entwicklung wäre unmöglich. Das Faktum eines einheitlichen Ichs iſt Grund und Hebel aller geiſtigen Erkenntniſs und alles geiſtigen Fortſchrittes, der ziviliſatoriſche Urheber alles menſchlichen Strebens. Jedes Lernen und Mittheilen wäre undenkbar ohne dieſe Einheit, jedes Wollen würde zu Willkür. In der Kunſt aber wäre jedes Schaffen geradezu unmöglich, es wäre auch zwecklos und eitel, da mit

der Auflöſung der Einheit im Geiſte jeder äſthetiſche Genuſs in ſich ſelbſt zerfiele.

Einheit iſt Beziehung aller Theile auf einen beſtimmten Mittelpunkt. Die abſoluteſte Einheit iſt der Punkt. Er iſt aber an ſich für die Kunſt ohne Bedeutung, da er nur Bezug auf ſich ſelbſt hat, alles andere unberührt läſst. Der Punkt iſt ohne äſthetiſches Leben. Er gewinnt dieſes erſt, ſobald andere Punkte zu ihm in Beziehung gebracht werden.

Die einfachſte Beziehung iſt die, daſs alle übrigen Punkte in derſelben wiederkehrenden Lage zu dem einen Mittelpunkte ſtehen. Dieſes findet ſtatt auf der Peripherie des Kreiſes. So abſtrakt, ſo eintönig und gebunden dieſe Form an ſich auch ſein mag, ſo iſt ſie doch für die abſtrakteſte aller Künſte von gröſster und weittragendſter Bedeutung geworden. In der Baukunſt ſpielt der Kreis eine der wichtigſten konſtruktiven und äſthetiſchen Rollen. Denn auf ihm zunächſt beruht das Prinzip der Wölbung, welches eine totale Umwälzung antiker Kunſtanſchauung hervorzubringen vermochte, welches alsdann für den Charakter der chriſtlichen Architektur entſcheidend würde.

Der Kreis kehrt, in derſelben ſtetigen Veränderung ſeiner Richtung begriffen, in ſich ſelbſt zurück. Feſt an den einen Mittelpunkt gebunden, zeigt er eine ſtarre Conſequenz; in dem ſtetigen Wechſel ſeiner Richtung aber freiheitliches Leben. Nothwendigkeit und Freiheit erſcheinen hier mit einander vereint, aber beide ohne individuelles Leben. Die Nothwendigkeit iſt noch eine abſolute, die Freiheit eine ſtreng gebundene. In raſtloſem Umlauf begriffen, läſst die Kreislinie Anfangs- und Endpunkte vermiſſen. So repräſentiert ſie denn äſthetiſch den Begriff der Unendlichkeit. An dem unbewölkten Himmelsgewölbe ſucht unſer Auge vergebens nach einem feſten Punkte, an dem es raſten könne. In anhaltendem Schwunge wird es fortgeriſſen, unaufhaltſam in die Ewigkeit hinein. Auf hoher, ruhiger See, fern von den Geſtaden gewinnen wir

den reinſten Eindruck der Kreislinie und der Kugelfläche. Die Unendlichkeit, die wir in unſere Begriffe nicht einſpannen können, wirkt hier mit erdrückender Gewalt auf unſer Gefühl ein und wir verlieren uns in dem öden Weltenraume, ſinken vor dieſer überwältigenden Macht in uns ſelbſt zur Unbedeutendheit und Kleinheit herab. Die ſtarre, ununterbrochene Unendlichkeit erſtarrt auch unſer Gefühl, erdrückt es in der Beweglichkeit ſeines äſthetiſchen Lebens. Wir haben keinen feſten Punkt, an den wir anknüpfen können, der uns einen Halt oder einen Ausgangspunkt für unſere Betrachtung böte.

Dieſen Eindruck der Unendlichkeit gewährt uns der Kreis auch als architektoniſche Kunſtform, und es iſt wohl nicht als ein bloſser Zufall anzuſehen, daſs er zuerſt vorzugsweiſe der Verherrlichung der Weltherrſchaft des römiſchen Reiches dienen muſste. Die Kuppel iſt ein Bild geſchloſſener Macht, erhabener Herrlichkeit. Um einen feſten Mittelpunkt aufgebaut, deutet ſie zugleich die Conzentration der Macht in einer einzigen Perſönlichkeit an. Das übertriebene Zeremoniell des byzantiniſchen Hofes mit ſeiner abgöttiſchen Verehrung der Fürſten und der Abſolutismus des ruſſiſchen Zarenthums mochte ſich daher vorzugsweiſe gern in der einſeitigen Anwendung dieſer Form gefallen.

Die Kreislinie birgt wegen ihrer Unendlichkeit zugleich etwas Geheimniſsvolles in ſich; ſie konnte daher auch den myſtiſchen Gefühlen des frühen Mittelalters zuſagen, das ſie in ſeinen zum Theil düſtern oder doch dämmerungsvollen Kirchen zur Anwendung brachte. Jener Zeit aber, die ſich mit Begeiſterung für die Heilswahrheiten in den Kampf ſtürzte, die zugleich im Ritter- und Minnedienſt eine ſchöne Lebensaufgabe fand, genügte ſie nicht mehr. Sie wurde gebrochen und die ruhige Majeſtät wandelte ſich in friſche, lebendige, nach oben ſtrebende Thatkraft. Der Spitzbogen wurde ſo der Gegenſatz des Kreisbogens, aus dem er gebildet wird und aus dem er hervorgegangen iſt.

Auch als raumöffnender Mauerbogen, als Fries- oder Gefimsbogen und bei Zwerggallerien macht die Kreislinie den Eindruck ruhiger, in fich gefchloffener Würde. Der Charakter des Ernftes ift diefer abftrakten Form nicht zu nehmen, und das Vorherrfchen des Rundbogens bei romanifchen Kirchen findet feine Erklärung in diefer tiefern Bedeutung des Kreifes für das äfthetifche Gefühl. Weniger macht diefen Eindruck ein Bogen, der kleiner ift als ein Halbkreis. Hier tritt in der Architektur fchon der Contraft zu der Senkrechten auf, während jener fich in unmerklichem Uebergange diefer anfügt und fo eine gefchloffene Einheit mit ihr bildet.

In der Kreislinie entfaltet fich die abfolute, in fich beruhende Einheit des Punktes fchon zu einer, freilich immer noch einfeitigen Mannigfaltigkeit. Monotoner erfcheint die Gerade, die Fortbewegung des Punktes nach einer einzigen Richtung. Sie macht den Eindruck der Beftimmtheit und ift daher auch von wefentlicher Bedeutung bei der Abgrenzung von Figuren und Körpern, die durch fie ihren Charakter erhalten.

Einheit und Mannigfaltigkeit find die Pole, zwifchen denen die formalen Elemente des Schönen fich bewegen. Je mehr Einheit, um fo gefchloffener, aber auch leblofer erfcheint die Form, je mehr Mannigfaltigkeit, um fo lebensvoller, anregender und anziehender. Beide verlangen nach einander, wenn fie einen äfthetifchen Einfluls auf uns ausüben follen, und find ohne diefe gegenfeitige Ergänzung oder Durchdringung für unfer Gefühl ohne Werth. Einheit ohne Mannigfaltigkeit ift etwas Todtes, Mannigfaltigkeit ohne Einheit ein unfafsbares und unüberfehbares Chaos. Der menfchliche Geift ift ein raftlos arbeitendes Reales, das felbft, wenn der Körper ruht, feine Thätigkeit noch ununterbrochen fortfetzt, und wie er felbft Leben ift, fo fühlt er fich auch durch Leben angezogen und nur durch Leben befriedigt. Innerhalb feiner Thätigkeit aber verharrt der Geift felbft als

Einheit und auch dieſe Einheit will er in den Gebilden wiederfinden, die ihn feſſeln ſollen. Daher bedarf die Mannigfaltigkeit, wenn ſie befriedigen ſoll, einer beſtimmenden Kraft, die ſie zur Einheit bindet.

Je mehr nun die Einheit von ihrer Einſeitigkeit einbüſst, je mehr alſo die Mannigfaltigkeit überwiegt, um ſo lebensvoller, anziehender und reizender werden die Gebilde für uns. Das Streben des Geiſtes geht nach Freiheit und je mehr daher die Nothwendigkeit überwunden wird, um ſo wohler und glücklicher fühlt er ſich.

Kehren wir zunächſt zur geſchwungenen Linie zurück und verfolgen wir bei ihr dieſe Entwicklung von der Nothwendigkeit zur Freiheit!

Ein Bogen, der kleiner iſt, als der Halbkreis, ſagten wir, läſst die ſtrenge Beziehung zu dem einen Mittelpunkte ſchon weniger ſtark hervortreten, und erſcheint daher freier und ungebundener. Da aber die Architektur den Ausdruck des Mathematiſchen liebt und ihn, wo er einen äſthetiſchen Zweck erfüllen kann, auch zu erreichen trachtet, ſo ſtellt ſie dieſe Conzentration für unſer Gefühl wieder her durch den Fugenſchnitt. Dieſer erſcheint daher nicht bloſs als eine konſtruktive Nothwendigkeit, ſondern auch als eine äſthetiſch begründete Forderung. Die rein dekorative Architektur freilich kümmert ſich wenig um dieſe innere Nothwendigkeit der Formen; allein dafür fehlt ihr auch der tiefe Ernſt, der der Monumentalität der Architektur ſeine Weihe giebt.

Lebendiger entfaltet ſich ſchon die Einheit zur Mannigfaltigkeit in der Ellipſe. An die Stelle eines einzigen Mittelpunktes treten hier zwei Brennpunkte, zu denen die Peripherie in Beziehung geſetzt wird. Damit greift eine fühlbare Entkräftung der geſchloſſenen Einheit in der Kreislinie Platz, wie ſich dieſes am klarſten im Fugenſchnitt ausprägt. An die Stelle der unbedingten Einheit iſt der Dualismus

getreten, jedoch immer noch ein Dualismus, der das Prinzip einer, wenn auch gelockerteren Einheit in ſich trägt. Die Ellipſe entſpricht weniger der mathematiſchen Strenge der Architektur als der Kreis, das läſst ſich nicht wegleugnen, und mit Recht findet ſie daher auch wenigere Anwendung. Sie erſcheint weichlicher und haltloſer, als der Kreisbogen, und bietet unſerm Gefühl nicht die Garantie der Sicherheit, welche die Konſtruktion thatſächlich gewährt.

Einen ähnlichen Eindruck gewähren der Korb- und Kettenbogen und andere Arten von Curven; wir können ſie daher hier, zumal auch, da ſie weniger Anwendung finden, übergehen.

Dieſe ſtreng mathematiſchen Linien entſprechen dem Geiſte der Architektur, die an die ſtatiſchen Geſetze der Materie mit eiſernen Feſſeln geſchmiedet iſt. Die konſtruktiven Grenzen verlangen auch äſthetiſche Grenzen, da das eine nur Ausdruck des andern ſein ſoll. Allein unſer Geiſt iſt weſentlich freiheitsliebender Geiſt, und er durchbricht daher gern die Schranken, die ihn in ſeiner Bewegung hemmen. Nothwendigkeit allein iſt ihm verhaſst; auch ſeine Individualität verlangt nach Nahrung, nach Befriedigung ihres freiheitlichen Lebens. Wo daher die Architektur der Phantaſie einen freieren Spielraum gewähren darf, bricht dieſe Individualität durch und löſt die Starrheit der Materie auf zu einem heiteren und flüſſigen Formenleben. Der mathematiſche Ernſt allein würde uns ermüden, würde in allzugroſser Einſeitigkeit das bittere »Muſs« des Lebens unſerm Gefühle aufdrücken und uns, anſtatt zu erheben, die belaſtende Nothwendigkeit des Lebens nur um ſo eindringlicher zum Bewuſstſein bringen. Die Kunſt iſt das Gebiet abſoluteſter Freiheit; es würde ſich ſchlecht mit ihrem Weſen vertragen, wollte ſie ſich auf die eiſerne Schnürbruſt rein mathematiſcher Nothwendigkeit beſchränken. Wir treffen daher auch vielfach auf Formenelemente, in denen dieſe einer freieren Bewegung der Linien

weichen mufs, in denen ſich ein Anſchluſs an die freiheitlicheren Formen der Natur zeigt.

Winckelmann gebraucht an einer Stelle[1]) ſeiner Kunſtgeſchichte ein ſeltſames Wort, das wir hier in ſeiner vollen Bedeutung auch für die Architektur zur Geltung bringen dürfen. Er ſpricht von einer »Unbezeichnung« der Schönheit, das iſt eine Schönheit, »deren Formen weder durch Punkte noch durch Linien beſchrieben werden, als die allein die Schönheit bilden.« Das Wort hat zu manchen Erörterungen Anlaſs gegeben, da ſein Sinn den Auslegern Winckelmann'ſcher Schriften zweifelhaft zu ſein ſchien. Es iſt aber für das Weſen der plaſtiſchen Schönheitslinie — und Winckelmann ſteht bekanntlich auf dem Standpunkte griechiſcher Plaſtik — ſo bezeichnend, wie kein anderes es auszudrücken vermocht hat. Die Schönheitslinien des menſchlichen Körpers ſpotten nämlich jeder mathematiſchen Regelmäſsigkeit, ohne doch zugleich in loſe Willkür auszuarten. Winckelmann ſelbſt weiſt zwar an einer anderen Stelle auf die Ellipſe als die ſchönſte Linie hin, allein auch ſie findet ſich nur annähernd im Aeuſseren des Menſchen wiedergegeben. Die Schönheitslinie des Körpers iſt eben keine mathematiſche, ſie kann daher auch nicht beſchrieben werden, iſt unbeſchreibbar oder unbezeichenbar, ſie hat einen durchaus eigenartigen, individuellen Charakter. Das iſt wohl die einfachſte und vielleicht auch richtigſte Erklärung dieſer Stelle.

Dieſe »Unbezeichnung« der Schönheitslinie finden wir auch in der Architektur wieder. Sie tritt ſowohl da auf, wo eine Kraft in lebendiger Wirkſamkeit dargeſtellt iſt, wie auch da, wo ſich die Phantaſie in freierem Spiele ergehen läſst. Die *Entasis* an den griechiſchen Säulen, die Volute des ioniſchen Kapitäls ſind die ſchönſten Beweiſe für den erſten Fall, für den

---

[1]) Viertes Kapitel, Zweites Stück.

zweiten faſt die ganze übrige griechiſche Ornamentik. Wir vermiſſen in dieſem Linienſchwunge nirgends die Einheit und empfinden dennoch einen ſtetigen Wechſel, eine reizende und anziehende Mannigfaltigkeit. In der ioniſchen Volute iſt alle Starrheit des Kreiſes überwunden und flüſſiges Leben rinnt durch ihre Linienzüge. Die Form erſcheint als Naturform oder als freie Bildung einer von der Regel beherrſchten Phantaſie.

Hiermit iſt die Grenze der mathematiſchen Beſtimmbarkeit für die Elemente der Architektur bereits überſchritten. Wir fühlen nur noch die Einheit, die ſich in dem Schwunge der ioniſchen Volute kundgiebt, aber vermögen ſie nicht mehr mit Hülfe des Zirkels und Lineals zu konſtruieren. Sie iſt aufgegangen in einem Wechſel, der zwar weit entfernt, bloſse Willkür zu ſein, dennoch einen hohen Grad individueller Freiheit verräth. Die ſpätere Zeit legte freilich auch an dieſe Formen den Zirkel an und konſtruierte ſie nach Maſs und Zahl. Allein den Griechen ſelbſt war dieſe Art der Konſtruktion fremd; ſie kannten die Bedeutung freien Linienſchwunges für das Auge und das Gefühl und zeichneten daher dieſe Formen aus freier Hand. Dadurch erhielten ſie die Friſche und Lebendigkeit, die ſie uns ſo anziehend machen. Es iſt zwiſchen dieſen Formen der griechiſchen Kunſt und denen einer ſpäteren Zeit derſelbe Unterſchied, wie zwiſchen dem Spiel eines Menſchen und einer Spieluhr. Das erſtere verräth auſser dem Melodiengehalt perſönliches Gefühl, den Pulsſchlag warmen, kräftigen und begeiſterungsvollen Lebens, während das letztere uns nur das Skelett bietet, zwar auch eine Melodie, aber eine ſolche, aus der wir nur die Mechanik der Compoſition heraushören.

Es iſt wohl ſchon hier der Platz, darauf hinzuweiſen, daſs die Kreislinie ſich bei manchen Formen, wie insbeſondere bei Kuppeln eine Ueberhöhung ihres urſprünglichen Laufes gefallen laſſen muſs, ſo daſs ſie in Wirklichkeit, wie die Meſſung ergiebt, eine elliptiſche Figur erhält. Es hat dieſes ſeinen

Grund in gewiſſen optiſchen Geſetzen, von denen wir noch ſpäter eingehend reden werden. Denn dieſe Ueberhöhung hat gerade den Zweck, uns die Kuppel als Halbkugel erſcheinen zu laſſen, da ſie ohne dieſelbe wie in ſich zuſammengedrückt daſtände. An dieſer Stelle genügt es daher, den Eindruck für das Auge als maſsgebend anzuerkennen.

Während jede Curve, ſobald ſie plaſtiſch in die Erſcheinung tritt, etwas Weiches und Grenzloſes an ſich trägt, macht die Gerade, wie wir ſchon oben bemerkten, den Eindruck abſoluter Beſtimmtheit. Sie markiert und pointiert die Grenze, die Trennung oder den vollſtändigen Abbruch von der vorherigen Richtung der Fläche. Die Curve iſt das Weiche, Milde in der Architektur, das Weibliche, die Gerade das Energiſche, Kräftige, das Männliche. Die Curve verleitet das Auge zum Schwärmen ins Unendliche, die gerade Linie hält es gebannt an die Form, die ſie begrenzt. Jene iſt das lyriſche Element in der Architektur, dieſe das epiſche. Beide in Wechſelwirkung und Harmonie mit einander ſchaffen das dramatiſche Leben, wie es uns in manchen Monumentalbauten faſt ſinnberauſchend gefangen nimmt.

Die einfachſte von Geraden eingeſchloſſene Figur iſt das Dreieck. Von gleich groſsen Seiten gebildet, erſcheinen ſeine Ecken noch als Ausſtrahlungen eines gemeinſamen Mittelpunktes und die Gleichartigkeit der Winkel erhöht den Eindruck des Einheitlichen. Dieſes verliert ſich jedoch mehr und mehr, je kleiner eine Seite oder je gröſser die zwei andern werden. An die Stelle des Zentriſchen tritt alsdann der Drang nach oben, nach einem Vereinigungspunkte, der zugleich als Endpunkt erſcheint. Wir erhalten eine pyramidaliſche Figur. Hiermit iſt das geſchloſſene Einheitliche des Zentriſchen in ein Einſeitiges, ſein ſtriktes Gegentheil umgeſchlagen. Die Pyramidenform iſt gleich der Flamme ein Bild geiſtigen Strebens, ein Ringen nach einem beſtimmten Ziele, in dem die Gegenſätze ſich auflöſen, ohne zu neuem Kampfe wieder

aufzuwachen. Die Spitze des Dreiecks bildet alſo einen ganz beſtimmten, energiſchen Abſchluſs. Als ſolcher hat ſie denn auch in der Kunſt ihre äſthetiſche Verwerthung gefunden. Die Dreiecksform erſcheint im Giebel als alle feindlichen Elemente in ſich zuſammenfaſſende Abſchluſsform, als harmoniſcher und beruhigender Ausklang aller Gegenſätze, die in den übrigen Theilen des Kunſtwerks in gebundenem Kampfe zu einander ſtehen.

Im Dreieck ſpricht ſich Energie und Kraft aus und ſein äſthetiſcher Eindruck iſt daher völlig übereinſtimmend mit ſeiner konſtruktiven Bedeutung. Iſt es regelmäſsig gebildet, ſo erſcheint die Einheit in der Gleichheit der Seiten und Winkel als beruhigende Sicherheit, die Mannigfaltigkeit als energiſcher aber gleichmäſsiger Wechſel der Linienführung. Beim gleichſeitigen Dreiecke tritt Dualismus ein, der ſich aber in der Spitze zu feſter Einheit zuſammenſchlieſst. Die gleichen Seiten repräſentieren das unruhige Streben nach oben, das Suchen nach einem feſten Ziele, die dritte die feſte, Sicherheit gewährende Baſis. So ſchlieſst ſich der Dualismus zu einer befriedigenden und wohlthuenden Einheit zuſammen und die Gegenſätze löſen ſich auf in einem harmoniſchen Ausgleich entgegengeſetzter Kräfte.

Das unregelmäſsige Dreieck hat keinen poſitiven äſthetiſchen Werth. Es ſetzt an die Stelle der Einheit die regelloſe Willkür, die ein Feind alles Kunſtſchaffens iſt.

Dieſem Charakter der Kreis- und Dreiecksform entſpricht ihre Verwendung im Kunſtleben insbeſondere da, wo eine direkte konſtruktive Nothwendigkeit zu ihrer Verwerthung nicht vorliegt, wo ſie als freie Schöpfungen der Phantaſie auftreten, in der dekorativen Architektur. Der allſeitig harmoniſch ausgebildete Grieche liebte die geſchwungene Form, der er den Charakter des Allzuweichlichen durch individuelles Leben zu nehmen wuſste, der mehr einſeitige und rauhe Germane das Eckige, Scharfe, die Dreiecksform.

Es ift daher auch wohl nicht als ein blofser Zufall anzufehen, dafs die Zickzackform, welche uns aus der praehiftorifchen Zeit hellenifcher Cultur an einer Halbfäule vom Schatzhaufe des Atreus zu Mykene erhalten ift, in der nordifchen Architektur in den mannigfachften Variationen wiederkehrt und z. B. im Chaptre-Houfe der Kathedrale zu Briftol ein wirkungsvolles Dekorationsmotiv geworden ift.

Die von dreifeitigen Flächen begrenzten Körper tragen im Allgemeinen denfelben Charakter, wie jene. Was daher von diefen gilt, ift auch für jene gültig, und es ift von keiner wefentlichen Bedeutung für uns, erfchöpfender auf diefelben einzugehen.

Denken wir uns die Grundlinie eines gleichfeitigen oder gleichfchenkligen Dreiecks halbiert und den Halbierungspunkt mit der Spitze verbunden, alsdann auf den beiden andern Seiten je zwei wagerecht gegenüberliegende Punkte markiert, fo erhalten wir die graphifche Darftellung des Begriffs des Symmetrifchen, einer Mannigfaltigkeit, die nicht mehr in einem Punkt, fondern in einer Linie ihre Einheit findet. Symmetrie ift gleichmäfsige Beziehung gleicher Formenelemente auf eine beftimmte Mittellinie, die als Ausgangspunkt des Mafses dient. Hiermit find wir zu einer höheren Stufe der Einheit gelangt. Die Mannigfaltigkeit greift hier in lebendigerer Form, als bei der Kreisgeftalt, in die Einheit ein und lockert deren an fich abfolute Starrheit zu fich gegenfätzlich entfprechenden Elementen. Die gedachte Beziehungslinie felbft theilt zwar die Einheit in eine Zweiheit, aber in diefer Zweiheit entfprechen fich wiederum je zwei Formenelemente, fo dafs wir das beruhigende Gefühl der Uebereinftimmung und Zufammengehörigkeit empfinden.

Die Symmetrie, welche wir erft hier in unfere Betrachtung hereinziehen, obgleich fie, wenn auch weniger klar, fchon beim Kreife ihre Definition hätte finden können, bewegt fich noch auf dem Boden ftreng mathematifcher

Regelmäſsigkeit, inſofern je zwei Theile in entgegengeſetzter Richtung die gleiche Entfernung von dem einen Punkte der Mittelaxe haben. Sie verläſst denſelben aber zugleich, indem jene Theile oder Formen von beliebiger Beſchaffenheit ſein können, an keine andere mathematiſche Regelmäſsigkeit gebunden ſind, als die das Kunſtwerk ſelbſt ſeinem Weſen nach vorſchreibt. So verbindet ſich in ihr mit einer immer noch ſtreng geforderten Einheit eine lebendige Fülle der Mannigfaltigkeit, in der der künſtleriſche Geiſt ſich frei und ungebunden ergehen kann. In ihrer Gebundenheit athmet die Symmetrie einen rein architektoniſchen Geiſt, in ihrer Freiheit die Willkür des wechſelvollen und beziehungsreichen Lebens. Sie gehört daher auch nicht bloſs vorzugsweiſe der einen Kunſt an, ſondern iſt auch für die andern, insbeſondere die Plaſtik, eines der wichtigſten äſthetiſchen Momente. Die Symmetrie iſt das Hauptgeſetz des Einfach-Schönen; ſie findet ſich daher am einſeitigſten verwerthet im griechiſchen Tempel. Das Chriſtenthum aber verfiel-fältigte ſie und ſetzte zugleich als dominierend an ihre Stelle etwas Höheres und Entwicklungsfähigeres, die Proportionalität, von der wir weiter an einer andern Stelle reden werden. Die griechiſche Kunſt — wir können antezipierend ſchon hier darauf aufmerkſam machen — verſchmähte den Zirkel bei ihrer Ornamentik, während ſie ſich im Grundriſs und in den Verhältniſſen des Aufriſſes einer ſtrengen Symmetrie befleiſsigte. Die chriſtliche Kunſt hingegen war freier im Grundriſs und Aufbau, bediente ſich aber des Zirkels bei der Ornamentik. Beides aus einem leicht erklärlichen Grunde. Dem Griechen war es, wie im Staate, ſo in allen Erſcheinungen ſeines Lebens um die Gemeinſamkeit, die Omnipotenz der Geſammtheit zu thun, der ſich der und das Einzelne unbedingt zu fügen hatte, das chriſtliche Leben aber war als Staatsleben gelockerter und es gab dem Einzelnen, im Prinzipe wenigſtens, mehr Freiheit, aber mit

der Freiheit zugleich ein ſtrenges Sittengeſetz, dem er ſich unbedingt unterwerfen muſste. Dieſes Verhältniſs fand in der Kunſt ſeinen naturgemäſsen Ausdruck. Wir werden ſpäter noch eingehender auf dieſes wichtige Moment in der antiken und chriſtlichen Kunſt zurückkommen und kehren nach dieſer kurzen Abſchweifung zu der Entwicklung der äſthetiſchen Elemente der Architektur zurück.

Das Dreieck macht unter allen von Geraden begrenzten Figuren den kräftigſten Eindruck der Energie. Je vielſeitiger die geſchloſſenen Figuren werden, um ſo mehr nähern ſie ſich auch als äſthetiſche Form der Weichheit und Unbeſtimmbarkeit des Kreiſes, bis ſie endlich für die Empfindung ganz in dieſen übergehen. Das ſymmetriſche Verhältniſs wird, wenn wir uns eine Mittelaxe gelegt denken, alsdann immer reicher und reicher, bis es zuletzt von der Anſchauung nur noch mühſam erfaſst werden kann.

Während im Dreieck die Gegenſätze durch die Neigung der Seiten gegen einander gemildert erſcheinen und ſo ſchon an ſich ſelbſt zu einer Einheit drängen, ſind ſie im regelmäſsigen Viereck, im Quadrat oder Rechteck, im rechten Winkel ſchroff gegeneinander geſtellt. Daher vermiſſen wir hier auch ſchon die feſte Geſchloſſenheit des Dreiecks. Während aus dieſem Grunde bei ihm der Uebergang von einer Richtung zur andern keiner Vermittelung bedarf, machen ſenkrechte und wagerechte Formen, die erſtere als tragende, die zweite als getragene betrachtet, ohne Vermittelung den Eindruck des ſchroffen, herben Gegenſatzes. Die Senkrechte erſcheint als Kraft, die Wagerechte als Laſt. Beide in ſchlichter Verbindung mit einander machen jedoch den Eindruck friedlicher Gegenſätze, die geeignet ſind, ein gröſseres Feld abzugrenzen oder zu umſpannen. Dieſem Zwecke müſſen ſie auch in der Architektur in mannigfaltigſter Weiſe dienen, ſei es in den Grundriſſen, ſei es in den Aufriſſen oder in einzelnen Theilen derſelben. Das Viereck iſt in der Architektur die

praktiſcheſte und daher auch unentbehrlichſte Figur. Es beruht dieſes zum Theil darauf, daſs in ihm das Geſetz der Schwere in ſeiner einfachſten Erſcheinung dargeſtellt iſt und daſs es die günſtigſte Raumentfaltung ſowohl im Innern wie im Aeuſsern geſtattet. Als dekorative Form macht das Viereck, auf die Spitze geſtellt, einen dem Dreieck ähnlichen Eindruck. Der Ziegelrohbau verwendet es in dieſer Weiſe mit Vorliebe zur Belebung der Flächen. Mit dem Kreiſe, deſſen Durchmeſſer ſeiner Breite gleichkommt, verſchmilzt das Viereck zu einem einheitlichen Ganzen. In dieſer Verbindung eignet es ſich daher vorzugsweiſe als raumöffnende oder lichteinführende Form.

Von den übrigen von geraden Linien begrenzten Figuren ſind nur noch das Sechseck und Achteck von Bedeutung. Sie finden ſich vielfach als Baſis der Kuppeln verwerthet, da ſie einen leichten Uebergang zur Kreis- oder Ellipſenform geſtatten. Wie alles Eckige, machen ſie einen energiſchen und kräftigen Eindruck und erleichtern dem Auge bei gothiſchen Kirchen zugleich den Umſchwung, der ſich in der Apſis von einer Richtung zur andern vollzieht. Auch das Zehneck findet ſich, natürlich nur ſtückweiſe, an dieſer Stelle noch vor. Eine Vermehrung der Seitenzahl würde die Figur unruhig und daher für die Praxis wenig brauchbar machen.

Bei Thürmen und andern Polygonbauten macht dieſe Vielſeitigkeit einen lebendigen und erfriſchenden Eindruck, während die Zylinderform leicht matt und weichlich erſcheint. Die keck vorſpringenden Spitzen bilden einen angenehmen Contraſt zu den ruhigen Seitenflächen. Durch die Leichtigkeit des Uebergangs der einen Polygonform zur andern läſst ſich dieſes wechſelvolle Leben noch ſteigern.

Wir können die Ecken dieſer Polygone auch als Ausſtrahlungen eines gemeinſamen Mittelpunktes betrachten und ſie alſo auf die Kreisform zurückführen. Alsdann erſcheinen jene als nach auſsen ſtrebende Kraft, die Seiten als vom Mittelpunkt in ruhiger, feſter Lage gehalten. So vereinigen

ſich in dieſen Figuren zwei Gegenſätze zu einem einheitlichen, ſich ergänzenden und ausgleichenden Leben.

Zieht man nun von dem Mittelpunkte nach dieſen Ecken Radien, ſo entſteht ein ſtrahlenförmiges Gebilde, das in der zentriſchen Zuſammenziehung und zugleich ſelbſtändigen Richtung ſeiner einzelnen Linien ein reizendes Bild geſchloſſener und vielſeitiger Thatkraft repräſentiert. Um ſeine äſthetiſche Bedeutung als Kunſtform uns klar zu machen, brauchen wir bloſs an das Rundfenſter romaniſcher und gothiſcher Kirchen über dem Portal des Mittelſchiffes zu erinnern, in dem ſich unſerer Anſchauung ein reizendes und doch wundervolles Formenſpiel bietet. —

Wir haben hiermit in kurzen Zügen den äſthetiſchen Werth der einzelnen Formenelemente an ſich zu ſchildern verſucht, ohne damit freilich ihre allſeitige Bedeutung klar gelegt zu haben. Es iſt dieſes auch für den Einzelnen ein Ding der Unmöglichkeit, einmal wegen der Subjektivität aller Gefühlseindrücke, dann aber auch wegen der unendlich mannigfaltigen Modificationen der Figuren und Formen und der unzählbaren Verbindungen, die ſie mit einander eingehen können. Wir haben bis dahin bloſs die reinen Elemente des Formal-Schönen der Architektur in Betracht gezogen und an ihnen das Geſetz der abſoluten Einheit und Symmetrie kennen gelernt. Sobald aber dieſe Elemente ſich zu neuen Formen verbinden, reichen dieſe einfachen Beſtimmungen formaler Schönheit zur Erkenntniſs des Weſens der Dinge nicht mehr aus, und wir müſſen uns daher, wollen wir uns über den objektiven Grund unſerer Gefühle Klarheit verſchaffen, nach einem höheren, wechſelreicheren und freieren Geſetze umſehen, wollen wir es überhaupt nicht aufgeben, in den ſchönen Gebilden der Natur und Kunſt ein ſolches zu finden. Daſs aber ein ſolches vorhanden ſein muſs, ſagt uns unſer Gefühl, das unter gewiſſen Verhältniſſen ſich befriedigt, unter andern ſich abgeſtoſsen fühlt, ſagt uns ferner auch der

Umſtand, daſs gewiſſe Erſcheinungen allgemeines Wohlgefallen erwecken und daher ein Geſetzmäſsiges in ſich enthalten müſſen, welches der menſchlichen Geiſtesanlage entſpricht. Dieſes Geſetzmäſsige aufzufinden, ſind viele Verſuche gemacht worden; man vergaſs dabei allzuoft, daſs die Schönheit für das Gefühl und nicht für den Verſtand da iſt, daſs aber jenes jedes Rahmens einer mathematiſchen Begrenzung ſpottet. Auf der andern Seite vergaſs man hingegen, daſs das Schöne nicht bloſs etwas Ideales, ſondern daſs es ebenſo ſehr Reales ſei, und lieſs die Form mit der Materie in der Idee aufgehen. Damit verflüchtigte ſich das Schöne in die Metaphyſik, von wo es den Weg zu unſerer ſinnlichen Empfindung nur ſchwer wieder zu finden vermag. Ein formales Geſetz für die konkreten Formen des Schönen aber muſs da ſein, und wenn ſich dieſes Geſetz vielleicht auch nicht ſtreng mathematiſch für unſern Verſtand beſtimmen läſst, ſo doch wohl annähernd. Nur müſſen wir uns hüten — und hiervor iſt auf's dringendſte zu warnen — in dieſem Geſetze das ganze Geheimniſs des Schönen geoffenbart zu ſehen. Jedes in Worten ausgedrückte Geſetz iſt für die Schönheit vielmehr nur ein Schema, das der Künſtler mit ſeinem Geiſte ausfüllen und beleben muſs.

Für Formen, die aus mehreren gleichartigen, aber nicht gleich groſsen oder aus verſchiedenen Elementen zuſammengeſetzt ſind, genügen zur Erklärung des wohlgefälligen Eindrucks auf unſer Gefühl die eben beſprochenen Geſetze der abſoluten Einheit und der Symmetrie nicht. Hier waltet ein freieres, ungebundeneres Leben, das aber dennoch ein beſtimmtes Geſetz in ſich trägt.

Der Engländer Hogarth fand, dem praktiſchen Sinn ſeiner Landsleute gemäſs, das Schöne in der Schlangen- und Wellenlinie. Mit Hinſicht auf den menſchlichen Körper — und Hogarth war bekanntlich Maler — läſst ſich nicht ableugnen, daſs in jenen ein tiefes Geheimniſs der An-

ziehungskraft der Formen ausgeſprochen iſt. Aber weshalb nun gerade die Wellenlinie die der Schönheit ſein muſste, dieſes Geheimniſs wuſste uns auch Hogarth nicht zu offenbaren. Mit der Zurückführung der auf- und abwogenden Bewegung auf das ſchwankende, bald hoch, bald tiefer gehende Leben der Seele iſt uns wenig geholfen. Denn dieſe Seele iſt uns ſelbſt ein Geheimniſs, und wir wollen ihr Weſen gerade in den Formen der Kunſt erkennen. Es iſt dieſes alſo weiter nichts als ein miſsglückter Verſuch, das Unerklärliche aus dem noch Unerklärlicheren herzuleiten. Richtiger wäre es wohl ſchon, den wohlgefälligen Eindruck der Wellenlinie auf das zwar unbeſtimmte, aber doch regelmäſsige Schwankende der Erhebung und Senkung zurückzuführen, da unſer Gefühl, wie wir ſchon öfters andeuteten, nicht in dem Beſtimmten, ſtarr Geſetzmäſsigen, ſondern in dem Ahnungsvollen Befriedigung ſucht und findet, wie dieſes ſchon der Zuſammenhang der Phantaſiethätigkeit mit der Traumthätigkeit ergiebt.

Im Gegenſatz zu jener realiſtiſchen Auffaſſung des Kunſtſchönen abſtrahierte der Idealismus faſt völlig von der äſthetiſchen Nothwendigkeit der Form für das anzuſchauende Schöne, und während Weiſse die Aeſthetik geradezu als »Wiſſenſchaft von der Idee der Schönheit« definierte, ſah Hegel im Schönen nur »das Durchſcheinen der Idee.«

Beide Richtungen, die realiſtiſche und idealiſtiſche, waren gleich einſeitig und vermochten daher zwar für den Theoretiker und Kunſtenthuſiaſten geiſtreiche und tiefe Gedanken über das Weſen der Kunſt zu Tage zu fördern, dem Praktiker aber wenig Paſſendes und Imponierendes zu ſagen. Er ſchüttelte den Kopf zu all den geiſtreichen Commentaren, welche über und für die Kunſt geſchrieben wurden. Während die erſte Richtung ſich von allem idealen Gehalt in der Kunſt losſagte — bei Hogarth rächte ſich dieſes dadurch, daſs er in der Kunſt zu moraliſieren anfing — wollte die andere nichts von der Bedeutung rein formaler Schönheit wiſſen, und beiden blieb

daher im Grunde das wahre Geheimnifs der Kunft ein ungelöftes Räthfel.

Jenes freiere Gefetz nun, in dem das formale Wefen der Schönheit feinen höchften Ausdruck findet, ift das der Harmonie, der Uebereinftimmung der Theile unter fich und zum Ganzen. Während fich alle vorhergehenden Erfcheinungsformen des Schönen unter dem Begriff der Einheit zufammenfaffen laffen, können wir die lebendigeren unter den Begriff der Harmonie fubftituieren. Diefer ift nun freilich ein fo weitgehender, dafs für die Kunft felbft mit feiner Anwendung auf die praktifche Thätigkeit wenig gewonnen zu fein fcheint; allein die Harmonie läfst fich annäherungsweife auf ein ganz beftimmtes mathematifches Gefetz zurückführen, und damit ift auch dem ausführenden Künftler, insbefondere dem nach keinem Vorbilde, fondern nur aus der Phantafie fchaffenden Architekten ein wichtiger Anhaltspunkt für die Ausführung feiner Werke an die Hand gegeben. Diefes Gefetz ift das der Proportionalität, wie es der fogenannte »goldene Schnitt« in der Mathematik herftellt.

Schon Winckelmann hatte diefes allen Künften gemeinfame Gefetz gekannt, als er fagte: »die Regeln der Proportion, fo wie fie in der Kunft von den Verhältniffen des menfchlichen Körpers genommen werden, find wahrfcheinlich von dem Bildhauer zuerft beftimmt und nachher auch Regel in der Baukunft geworden.« Allein Zeifing gebührt das Verdienft, diefes die ganze Natur und Kunft durchdringende morphologifche Grundgefetz zuerft erkannt und feine Bedeutung entwickelt zu haben. Das Gefetz lautet [1]):

»Wenn die Eintheilung eines Ganzen in ungleiche Theile als proportional erfcheinen foll, fo mufs fich der kleinere Theil zum gröfseren

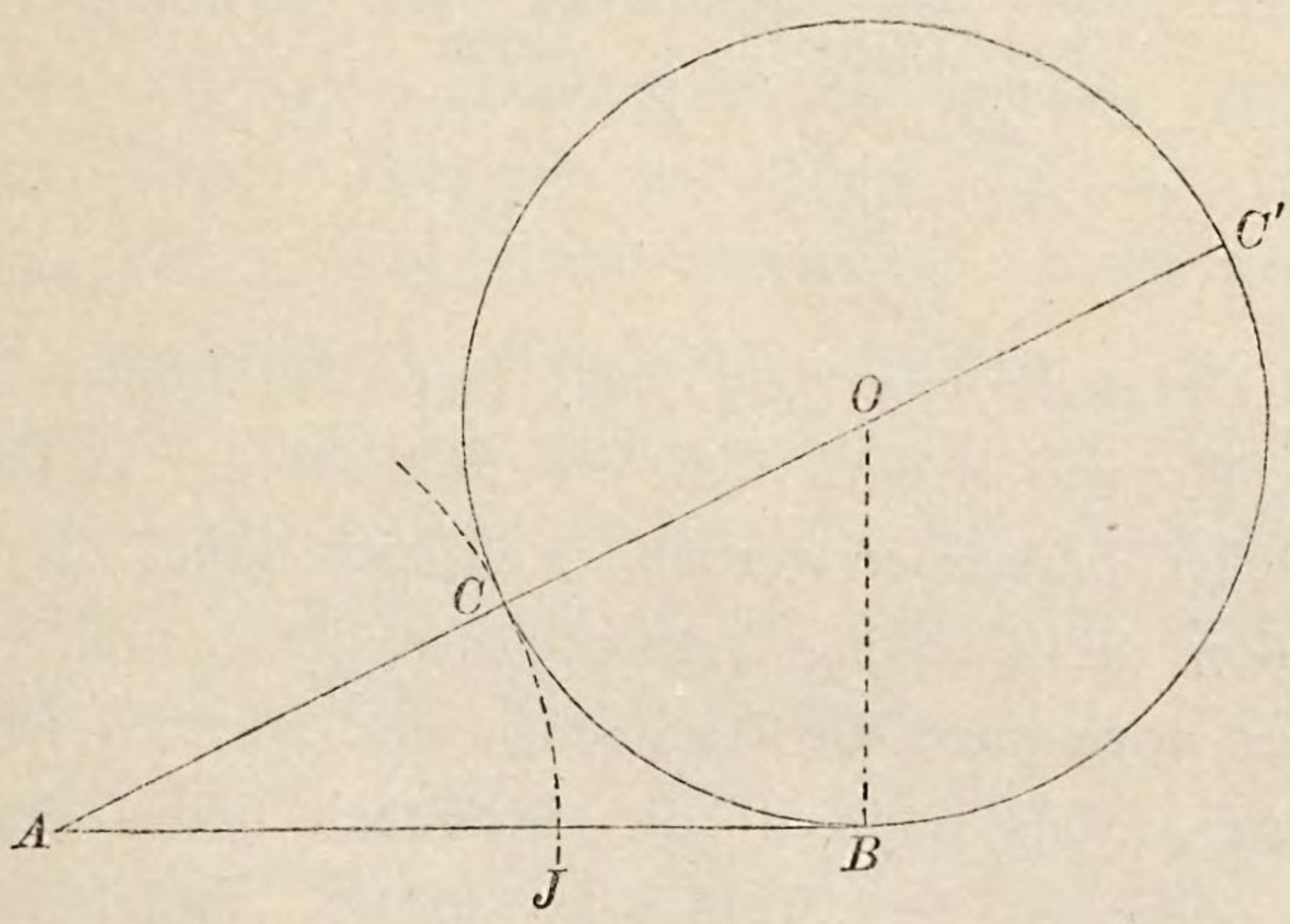
---

[1]) Vergl. Zeifing, Neue Lehre von den Proportionen des Körpers etc. Leipzig 1854.

rückſichtlich ſeines Maſses ebenſo verhalten, wie der gröſsere zum Ganzen; oder in umgekehrter Ordnung: das Ganze muſs zum gröſseren Theil in demſelben Verhältniſs ſtehen, wie der gröſsere Theil zum kleineren.«

Dieſes für die Kunſt hochwichtige Geſetz wird mathematiſch in bekannter Weiſe durch folgende Theilung einer Linie hergeſtellt:

Fig. 1.



Man errichte auf AB in B ein Loth gleich der Hälfte von AB, OB, ſchlage um O mit OB einen Kreis, verbinde A mit O und verlängere dieſe Linie bis C^1 dem zweiten Schnittpunkte mit der Peripherie, und ſchlage alsdann mit AC um A einen Kreis. Dann iſt der Schnittpunkt dieſes Kreiſes und der urſprünglichen Linie AB, J der geſuchte Punkt. Es verhält ſich nämlich: $AC^1 : AB = AB : AC$, folglich $AC^1 - AB : AB = AB - AC : AC$. $AC^1 - AB$ iſt aber gleich $AC^1 - CC^1 = AC = AJ$; $AB - AC$ iſt gleich $AB - AJ = JB$. Folglich verhält ſich $\frac{AJ}{AB} = \frac{JB}{AJ}$ oder $\frac{JB}{AJ} = \frac{AJ}{AB}$, d. i. der kleine Theil verhält ſich zum gröſsern, wie dieſer zum Ganzen.

Suchen wir nun dieſes Verhältniſs arithmetiſch bei einer beſtimmten Zahl, etwa bei 8, zu beſtimmen! Es iſt alsdann:

$$AO^2 = AB^2 + OB^2$$

$$AO = \sqrt{AB^2 + OB^2};\ AO = AC + CO = AJ + CO.$$

$$AJ + CO = \sqrt{AB^2 + OB^2}$$

$$AJ = \sqrt{AB^2 + OB^2} - CO.$$

$$AJ = \sqrt{8^2 + 4^2} - 4$$

$$AJ = \sqrt{64 + 16} - 4 = \sqrt{80} - 4 =$$

$$8{,}944 - 4 = 4{,}944 \ldots$$

Wenn AB gleich acht Einheiten iſt, ſo verhält ſich alſo

$$\frac{8 - 4{,}944 \ldots}{4{,}944 \ldots} = \frac{4{,}944 \ldots}{8} \text{ d. i.}$$

$$\frac{3{,}056 \ldots}{4{,}944 \ldots} = \frac{4{,}944 \ldots}{8}$$

Die Dezimalbrüche 3,056 und 4,944 beſtimmen die Gröſse nur ungefähr und nähern ſich um ſo mehr der wirklichen, als Dezimalſtellen berechnet werden. Obgleich daher die praktiſche Conſtruktion die Theilung mathematiſch genau vollziehen kann, vermag es doch nicht die Rechnung, und was wir ſchon früher behaupteten, daſs nämlich die Schönheit jedes ſtarren, beſtimmten Geſetzes des Verſtandes ſpotte, findet hier ſeinen überzeugendſten exakten Beweis. Wir ſagten daher auch, daſs dieſe Harmonie ſich nur annäherungsweiſe auf ein beſtimmtes mathematiſches Geſetz zurückführen laſſe. Damit aber iſt bereits eine individuelle Willkür wieder hergeſtellt; denn es bleibt in den einzelnen Fällen dem jeweiligen Geſchmack überlaſſen, wie weit er ſich nach dieſem nicht genau beſtimmten Verhältniſſe richten will, und wie in der Muſik, ſo liegt auch in der Architektur zwiſchen der Anwendung des niedrigſten und höchſten Werthes eine groſse Differenz für das Gefühl. So läſst alſo dieſes Geſetz der harmoniſchen Theilung einen groſsen Spielraum offen und gewährt innerhalb ſeiner Grenzen eine groſse Freiheit. Darin aber liegt gerade ſein Werth für die Kunſt; denn hierdurch allein iſt für dieſe die

Möglichkeit ungezwungener Bewegung, der Phantaſie in der Gebundenheit dennoch ein genügender Spielraum für ihre Thätigkeit gewahrt.

Wir erhielten in dem obigen Beiſpiele als proportionale Werthe annähernd die Zahlen 3, 5, 8. Eine weitere Rechnung ergiebt die Reihe 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55 etc., d. h. man erhält die je folgende harmoniſche Zahl durch Addition der beiden vorhergehenden. Es weiſen alſo dieſe Verhältniſſe auf das Unendliche hin, ſie pflanzen ſich fort in's Unbeſtimmbare. Auch dieſes ſpricht für ihren Zuſammenhang mit den Geſetzen der Schönheit. Iſt doch dieſe, wie Winckelmann ſagt, »eines von den groſsen Geheimniſſen der Natur, deren Wirkung wir ſehen und alle empfinden, von deren Weſen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehört.«

Abgeſehen von den vielen Beiſpielen, die Zeiſing für die Richtigkeit dieſes Geſetzes aus der Natur und den Kunſtwerken anführt, hätte auch ſchon eine rein philoſophiſche Betrachtung auf daſſelbe führen können.

Die Harmonie, ſagten wir, beſteht in der Uebereinſtimmung der Theile unter ſich und zum Ganzen. Haben wir alſo zwei verſchiedene Gröſsen, die in einem harmoniſchen Verhältniſs zu einander ſtehen, ſo ergiebt ſich als dritte Gröſse die Summe derſelben. Wir erhalten demgemäſs drei Zahlen, die ein Verhältniſs mit einander eingehen ſollen. Das eine Verhältniſs iſt das der Theile zu einander und das andere kann nur ein ſolches eines Theiles zum Ganzen ſein. Ist der kleinere Theil gleich *a*, der gröſsere gleich *b* und das Ganze *c*, ſo haben wir zunächſt das Verhältniſs *a* zu *b*. Mit dieſem ſoll das Ganze ebenfalls verwandt ſein, und es iſt zwiſchen ihnen keine andere Verbindung möglich, als daſs das Gröſsere zu ihm in Verhältniſs geſetzt wird; es lautet dieſes alſo *b* zu *c*. Zwiſchen den Verhältniſſen *a* zu *b* und *b* zu *c* muſs ebenfalls eine Verbindung ſein, da ſich ja die Theile zum Ganzen in Ver-

hältnifs fetzen follen; diefes ift nicht anders möglich, als dafs wir fagen: a verhält fich zu b wie b zu c $(a : b = b : c)$. Hiermit aber find wir auch auf dem Wege blofser Betrachtung zu dem Gefetze gelangt, welches der goldene Schnitt mathematifch darftellt. Die Symmetrie bezieht fich, wie in den Gebilden der Natur und in der Geftalt des Menfchen, vorzugsweife auf die horizontale Lage von Punkten oder Formen zu einander, die Proportionalität zunächft auf das Verhältnifs fenkrecht ftehender Gröfsen. Bei der erfteren handelt es fich wefentlich um die Lage von Gröfsen zu einander, bei diefer um die Gröfsen felbft. Die Symmetrie befriedigt blofs unferen Ortsfinn; die Proportionalität aber tritt dem inneren Wefen der Dinge näher, giebt ihnen Gehalt und Charakter. Die Symmetrie bindet Gleiches an Gleiches; die Proportionalität aber läfst einen freien Wechfel der verfchiedenartigften Formen zu und erfcheint gerade in diefem Wechfel in ihrer wahren Bedeutung für Natur- und Kunftformen.

Die Horizontale ift ein Bild läffiger Ruhe, die Vertikale ein folches ftrebender Bewegung nach oben, und diefe Bewegung verlangt Fülle und Wechfel der Formen. So erfcheinen Symmetrie und Proportionalität als zwei Gegenfätze, zwifchen denen die Kunft fich bewegt und in deren harmonifcher Verbindung fie ihr wahres Wefen offenbart. Die Proportionalität, als die lebensvollere Eigenfchaft, befchränkt fich aber nicht allein auf die Vertikale. Sie tritt vielmehr auch da ein, wo überhaupt ein einheitliches Verhältnifs zwifchen verfchiedenen Gröfsen ftattfindet, alfo auch in der Horizontalen. Die Symmetrie ift nun freilich, als mathematifch ftrengere und exaktere Form, vorzugsweife Eigenthum der Architektur; allein fie befchränkt fich, fobald ein Kunftwerk aus verfchiedenen Theilen zufammengefetzt ift, nur auf diefe im Einzelnen; die Theile unter fich aber müffen in dem Verhältnifs der Proportionalität zu einander ftehen.

Wir haben hiermit den Weg von der abſoluten Einheit des Punktes bis zur regſten Mannigfaltigkeit im Wechſel der Formen, wie die Proportionalität ſie vorausſetzt, durchlaufen und ſind an der äuſserſten Grenze rein formaler Schönheit angelangt. Einheit, Symmetrie und Proportionalität ſind die Schemata aller Formenſchönheit. Das erſte iſt ſtarre Gebundenheit der Form, das letzte regſter Wechſel, aber mit Rückſicht auf die Faſſungskraft des Geiſtes, der Ordnung und Maſs in ſich ſelbſt trägt und in den Objekten, ſollen ſie mit ihm ſelbſt harmonieren, wiederfinden will. Die Symmetrie bildet die Mitte zwiſchen beiden; Freiheit und Gebundenheit halten in ihr einander die Wage.

Symmetrie allein würde ein Kunſtwerk, insbeſondere ein gröſstentheils aus mathematiſchen Formen zuſammengeſetztes, fade und langweilig erſcheinen laſſen. Unſer Geiſt würde, momentan vielleicht gereizt, ſich bald miſsmuthig und enttäuſcht abwenden, da der Phantaſie in der nackten Beſtimmtheit allzu ſcharfe Grenzen gezogen wären. Lebendige Fülle iſt es allein, die ſie auf die Dauer feſſeln kann, lebendige Fülle, die, bei inniger Wechſelbeziehung ihrer Theile zu einander, hinweiſt auf die Unendlichkeit des Weltalls und zugleich auf das dieſer Unendlichkeit zu Grunde liegende Geſetz der Harmonie. In der Fülle formaler Beziehungen löſt die Schwere der Maſſe ſich auf zu geiſtiger Mannigfaltigkeit, erlangt das mechaniſche Prinzip der Architektur geiſtige Bedeutſamkeit. Da dieſe formalen Beziehungen aber durchaus nicht willkürlich gewählt werden können, ſondern ſich vielmehr organiſch aus dem konſtruktiven Prinzip heraus entwickeln müſſen, ſo gewinnt dieſe Mannigfaltigkeit einen inneren Halt, der ihr einen ganz beſtimmten äſthetiſchen Werth verleiht. Jede architektoniſche Form hat nicht nur an und für ſich Bedeutung, wie wir ſie eben zu erörtern verſucht haben, ſondern auch mit Beziehung auf die Geſammtheit, in und an der ſie zur Verwendung kommt.

Jede Form, können wir daher kurz ſagen, hat, in organiſche Verbindung mit andern Formen gebracht, einen beſonderen Werth für unſer Gefühl. Dieſen Werth können wir, da er zum Ausdruck eines geiſtigen Gehaltes dient, den idealen nennen. Damit ſind wir in allmählichem Uebergang von der formalen Schönheit zur idealen gelangt. Verſuchen wir jetzt auch ihre Elemente in ihrer Beziehung auf die äſthetiſche Geſammterſcheinung in ähnlicher Weiſe, wie die formalen kennen zu lernen! Freilich werden wir gerade hier Lücken laſſen müſſen, die vielleicht manches ungünſtige Urtheil heraufbeſchwören. Allein man wolle berückſichtigen, daſs dieſe Arbeit, wenigſtens in ihrer ſyſtematiſchen Darſtellung, wenig Unterſtützung in den vorhandenen Vorarbeiten gefunden hat. Viele Arbeiter ſind an dem Bauwerk thätig, bevor es in ſeiner Schönheit vollendet daſteht; möge darum auch dieſem Werke die unterſtützende und helfende Hand aller Geſinnungs- und Fachgenoſſen nicht fehlen!

Die idealen Elemente der architektonischen Schönheit.

Die innerhalb der Grenzen der abſoluten Einheit und Mannigfaltigkeit ihr Weſen entwickelnden formalen Elemente ſind nur unumgänglich nothwendig zur Erſcheinung des Schönen, ſind aber nicht das Schöne ſelbſt. Denn obgleich ſie einen gewiſſen anziehenden und oft auch beſtimmbaren Reiz auf unſer Gefühl ausüben, den wir als »angenehm« bezeichnen müſſen, ſo fehlt ihnen dennoch das eine zur Empfindung des Schönen erforderliche Moment geiſtiger Bedeutſamkeit. Erſt ein verſchiedene Elemente zur Einheit verknüpfender Inhalt, den wir als Idee zu bezeichnen pflegen, vollendet das Weſen der Schönheit; die formalen Elemente müſſen als Ausdruck idealer dienen, müſſen einen idealen Werth repräſentieren, wenn ſie auf unſer Gefühl die geheimnisvolle Macht des Schönen ausüben ſollen. Als geheimnisvoll aber müſſen wir dieſe dem Schönen innewohnende Kraft bezeichnen, da es zwar möglich war, bei den einzelnen Elementen in der weniger oder mehr gelockerten Einheit einen Grund des Wohlgefallens zu finden, da aber in der Geſammtwirkung jener Elemente ſo viele äuſsere und innere Beziehungen herrſchen, daſs es unmöglich iſt, ſie im Verſtande zu einem

einheitlichen Bilde gemeinſamer Wirkſamkeit zuſammenzufaſſen. Der Verſtand vermag nur das Einzelne zu erkennen und muſs daher das Kunſtwerk auflöſen und zergliedern, wenn er ſich des Grundes des ſchönen Eindrucks bewuſst werden will. Da aber mit dieſer Zergliederung das Kunſtwerk ſelbſt in Gedanken vernichtet wird, ſo iſt damit die Möglichkeit einer vollen Erkenntniſs des Weſens des Schönen abgeſchnitten. Dennoch aber laſſen ſich gleich den formalen auch gewiſſe allgemeine ideale Elemente feſtſtellen, welche den Dingen als ſchönen eigenthümlich ſind. Dieſe Elemente müſſen ſich aus dem begrifflichen Weſen der Architektur ergeben, und wir haben daher, um ſie zu erkennen, auf unſere Entwicklung über daſſelbe zurückzugreifen.

Wir ſahen in der Architektur ein Doppeltes für unſer Gefühl ausgedrückt: erſtens die Geſetze der Schwere und der harmoniſchen Ordnung, wie ſie das Weltall beherrſchen, und zweitens den Allgemeingeiſt der Völker und Zeiten. Die Idee der Schwere bezeichneten wir als den materiellen Inhalt, die des Allgemeingeiſtes als den idealen. Beide ſtehen nun in dem Verhältniſs zu einander, daſs der erſtere der konſtante, allen architektoniſchen Erſcheinungen zu Grunde liegende, der letztere je nach der veränderten Weltlage der wechſelnde iſt, der den einzelnen Stilen ſein charakteriſtiſches Gepräge giebt.

Wie die Plaſtik die ideale Darſtellung des Individuums in ſeiner geiſtigen Selbſtheit, die Malerei die der Beziehungen der Individuen zu einander und zur übrigen Welt iſt, ſo iſt die Architektur die ideale Darſtellung der das Weltall in ſeiner Ruhe und in ſeiner Bewegung erhaltenden Geſetze der Schwere. Dieſe Geſetze laſſen ſich, als bewegliche Kräfte gedacht, als Attraktion und Repulſion, als ruhende gedacht, als Kraft und Laſt bezeichnen. In der Architektur, die, wie wir oben[1]) ſagten, den Künſten der Ruhe angehört, haben

---

[1]) Vergl. Seite 35.

wir es mit der Darſtellung der letzteren Begriffe für das Gefühl zu thun. Wir ſagen mit Abſicht: »für das Gefühl«, um keine Miſsverſtändniſſe zu erwecken. Denn in der Kunſt handelt es ſich nicht darum, Begriffe oder Ideen zum Zwecke bloſser Mittheilung darzuſtellen, ſondern es handelt ſich um Formen, die unſere Augen und Ohren in ſich aufnehmen und die dadurch unſer Gefühl erregen ſollen. Dieſe Doppelſeitigkeit des Weſens der Kunſt war leider in der utilitariſtiſchen Theorie des genialen Böttticher[1]) abhanden gekommen und führte einen ſeiner Anhänger, den wir als Künſtler hochſchätzen, ſogar zu der naheliegenden Conſequenz, daſs der Zweck der Kunſt Mittheilung einer beſtimmten Idee an den Beſchauer ſei[2]). Jene Formen müſſen freilich einen Inhalt haben; aber dieſer Inhalt iſt nicht Zweck der Formen, ſondern beide ſind in und für einander da, und beide in ihrer Einheit nur für die Phantaſie, nicht für die Erkenntniſs.

Kraft und Laſt ſind Gegenſätze und erſcheinen bei der künſtleriſchen Darſtellung in der Form des Kontraſtes. Alles Leben beſteht in Gegenſätzen und deren Ausgleich miteinander; ſo auch das gebundene Leben, wie es ſich uns in der Architektur darſtellt, und in ihnen finden daher deren Grundformen ihre natürlichſte Erklärung.

Während die Mauer als belaſtetes Bauglied in ruhiger Stetigkeit ihre Funktion ausübt, erſcheint dieſe konzentrierter und daher auch für unſer Gefühl pointierter in der Säule. Sie

---

[1]) Siehe Böttticher, Tektonik der Hellenen und des Verf. Artikel in Romberg's Zeitſchrift von 1880: »Die äſthetiſche Begründung der Architektonik.«

[2]) Die Stelle lautet bei E. Jacobsthal, Grammatik der Ornamente, Berlin 1874, Text, Seite 14, wörtlich: »Die bildenden Künſte bedienen ſich der anſchaulichen, räumlichen oder bildlichen Darſtellung, um ihren Zweck: Mittheilung einer beſtimmten Idee an den Beſchauer, zu erreichen. Die ſinnliche Wahrnehmung einer ſolchen Darſtellung, des Kunſtwerkes, durch den Beſchauer bildet die vermittelnde Thätigkeit für die Erkenntniſs.«

iſt in der Architektur der lebendigſte und reinſte Ausdruck gebundener Kraft und löſt die an ſich ſtarren Geſetze materieller Schwere zu einer geiſtig erſcheinenden Bedeutſamkeit auf. In der Säule tritt an die Stelle des allgemein Materiellen ein Individuelles, das die auf ihm ruhende Laſt in einer ganz beſtimmten Einheit conzentriert. Dasjenige Volk, welches das feinſte Verſtändniſs für die natürlichen Geſetze der Materie zeigte, behandelte daher auch in dieſem Sinne dieſes wichtige Bauglied und wuſste das Individuelle in zarteſter Weiſe auszuprägen und durch beſondere Feinheiten zu erhöhen. Die *Entasis* der griechiſchen Säule mag daher z. B. zunächſt einen optiſchen Grund gehabt haben, wie wir dieſes noch ſpäter erörtern werden; ein tieferer Grund aber war die Ausprägung zum Individuellen. Zeigen doch auch die Formen des menſchlichen Körpers an Stellen, die in ähnlicher Weiſe in Anſpruch genommen ſind, eine gleiche Ausbildung! Dieſer Zuſammenhang iſt kein zufälliger, aber auch kein mit vollem Bewuſstſein beabſichtigter. Er entſprang dem freien Gefühl des Griechen für alle Formen der Natur, insbeſondere aber ſeinem zum äſthetiſchen Schauen geübten Auge, das in den Gymnaſien an den wohlgebildeten und gepflegten Formen der Jugend die beſte Schule künſtleriſcher Uebung fand.

Die Säule ſpielt wegen dieſes ihres individuellen und daher belebenden Charakters eine bedeutende, wenn nicht die bedeutendſte Rolle in der geſammten Architektur, und mit Recht dient ſie auch bei geſchloſſenen Façaden als geiſtig bedeutſames Glied. Da ſie mit dieſer ihrer Kraft zugleich den Charakter des Raumöffnenden verbindet, was natürlich, indem jede Conzentration nothwendig zugleich eine Raumgewinnung iſt, ſo iſt ihre Anwendung eine unendlich vielfache ſowohl im Aeuſseren, wie im Inneren der Gebäude. Zum Pfeiler ausgebildet, verliert ſie freilich viel von ihrer conzentrierenden Kraft; dafür aber gewinnt ſie an geiſtiger Lebendigkeit und tauſcht die immerhin noch einſeitig geſchloſſene Einheit aus gegen eine

erfriſchende Fülle charakteriſtiſcher Formen. Dieſem Weſen gemäſs findet die Säule vorzugsweiſe da ihre Anwendung, wo Kraft und Laſt ſich noch einſeitig gegenüberſtehen, Senkrechte und Horizontale in direkte Verbindung mit einander treten, der Pfeiler hingegen da, wo kompliziertere oder zuſammengeſetzte Kräfte gemeinſam oder zum Theil auch gegeneinander wirkſam ſind, wie im Gewölbeſyſtem.

Wo eine gröſsere einheitliche Maſſe, wie die verſchiedenen Stockwerke von Gebäuden, als tragend auftritt, hat die Architektur dieſes Verhältniſs ebenfalls durch die Kunſtform auszudrücken. Die Grundmauern zeigen es ſchon in dem Vorſprunge, den man ihnen zu geben pflegt, und noch energiſcher zugleich in der allmähligen Verſtärkung, die ſie zuweilen nach unten zu erhalten. Aber auch die Gurt- oder Bekrönungsgeſimſe ſind nicht bloſs als trennende Glieder aufzufaſſen; ſie bereiten zugleich die Stätte zur Aufnahme einer neuen Laſt. Andere tragende Formen, mit dem Ausdrucke der Kraft ausgeſtattet, ſind Anten, Liſenen, Kragſteine, Konſolen und dergleichen. Sie zeigen alle einen gewiſſen energiſchen, lebensvollen Charakter thätiger Kraft, wie es ihrem Weſen entſpricht.

Während ſo die tragenden Theile durch ihre künſtleriſche Formation den Schein lebensvoller Kraft gewinnen, erſcheinen die getragenen, in direkten Gegenſatz zu jenen gebracht, in ihrer rein materiellen Schwere. Die Kunſt hebt jedoch, ohne das vorhandene Prinzip des Druckes völlig zu vernichten, dieſe Schwere zu einer gewichtvollen Ruhe auf, wie dieſes insbeſondere im griechiſchen Gebälk ausgeprägt iſt.

Der belaſtendſte Theil eines Gebäudes iſt die Decke. Sie iſt als Abſchluſsform der direkteſte Gegenſatz aller unter ihr befindlichen Formen und beherrſcht dieſe in deren Anordnung durch die Art und Weiſe ihrer eigenen Conſtruktion. Die Decke iſt das gebieteriſcheſte Formenelement in der Architektur und ihre Bildung wurde ſogar entſcheidend für das Entſtehen und die Entwicklung der Stile. Freilich dürfen wir dabei nicht

vergeſſen, daſs dieſe Bildung wiederum ihren tieferen Grund nicht in der Conſtruktion an ſich, ſondern in dem geiſtigen Bedürfniſs der Völker fand.

Je naiver die Völker noch der Natur gegenüberſtanden, in um ſo naturgemäſserer und ſchlichterer Form ſtellten ſie die Gegenſätze von Kraft und Laſt ſelbſt dar. Dieſe erſchienen ſomit auch in um ſo energiſcherem Kontraſte, der zu harmoniſcher Ausgleichung, wie die Kunſt ſie als erſtes Bedingniſs verlangt, beſonderer Mittel bedurfte. Dieſe ausgleichenden Formen aber wurden, eben weil ſie, zwiſchen die direkten Gegenſätze eingeſchoben, den Charakter der Vermittlung auch rein und ungetrübt zeigen muſsten, ſollte die Harmonie thatſächlich für unſer Gefühl erreicht werden, die Muſterbilder der geſammten ſpäteren Kunſt. Daſs das griechiſche Volk es war, welches dieſe charakteriſtiſchen Formen ausbildete, brauchen wir wohl nicht ausdrücklich zu betonen. Die Form dieſer Mittelglieder hat man vielfach in künſtlicher und komplizierter Weiſe zu erklären verſucht und viel in ſie hineingeheimniſst, an das kein Grieche je gedacht hat. Der Zweck der Vermittlung für das Gefühl aber, den wir in ihnen erkennen, mit beſonderer Berückſichtigung der optiſchen Anlagen des Menſchen, läſst die Bildung der meiſten Architekturtheile als auf ganz natürlichem, einfachem Wege entſtanden denken. Da wir aber in einem beſonderen Abſchnitt noch eingehender darauf zu ſprechen kommen, beſchränken wir uns hier auf dieſe kurze Notiz.

Je mehr die Deckenkonſtruktion im Laufe der Zeit an ihrer natürlichen Einſeitigkeit durch die Ausbildung des Gewölbes einbüſste, um ſo geringere Vermittlungsglieder wurden nothwendig, um die Einheit oder den Ausgleich entgegengeſetzter Kräfte herbeizuführen, und bei der Gothik offenbart ſich daher in der geringen Ausladung des Kapitäls ein fein entwickeltes logiſch-äſthetiſches Gefühl, das an Bedeutung

keineswegs dem antiken nachſteht, wie ein einſeitiger Klaſſizismus mit Vorliebe zu behaupten pflegt.

Kraft und Laſt verſchmelzen ſich in der Architektur demgemäſs zu ungetrübter Einheit, geſtalten ſich in ihrer wechſelſeitigen Beziehung zu einem harmoniſchen Bilde des Makrokosmus, in dem die an ſich träge und chaotiſche Maſſe zu einer geſtaltenreichen Fülle lebensvoller Wechſelverhältniſſe aufgelöſt iſt. So wird dieſe Kunſt das beredteſte Zeugniſs für die Schöpfungskraft des menſchlichen Geiſtes, der reinſte Spiegel ſeiner urſprünglichen harmoniſchen Anlagen.

Die Architektur bedarf, wie geſagt, behufs Ausgleichung der in ihr ruhenden ſtrengen Kontraſte zur Harmonie gewiſſer Mittelglieder. Dieſe haben jedoch keine völlige Verſchmelzung der Gegenſätze zu vollziehen, vielmehr zugleich deren Charaktere in ihrer Sonderung zu erhalten. Die Reinheit der Gegenſätze in der Architektur iſt ein Hauptbedingniſs für die Klarheit ihrer Werke, denn ſie iſt die mathematiſcheſte und am ſtrengſten gebundene aller Künſte, verträgt daher auch am wenigſten eine Abweichung von ihrem geſetzmäſsigen Leben, und jede rein ſubjektive Willkür raubt ihr die Reinheit und damit zugleich den Ernſt ihres Weſens. Alle Spielformen ſtehen zu dieſem in ſchlechtem Einklang; ſie ſtören den Ausdruck ihrer Ruhe und Würde, der ſowohl durch das Material, wie auch durch den idealen Zweck, dem ſie dient, nämlich ein groſsartiges Bild des Allgemeingeiſtes zu ſein, bedingt iſt. Wir brauchen wohl bloſs an die Kunſt des vorigen Jahrhunderts zu erinnern, um uns des Werthes der Reinheit und Präziſion der architektoniſchen Kunſtformen bewuſst zu werden. Das an ſich gewiſs reizende und wohlgefällige Formenſpiel des Rokkoko lockerte den Ernſt der Architektur zu einem weichlichen und ſüſslichen Linienſchwunge, der zu dem in der Architektur herrſchenden Prinzip der Schwere in ſchlechtem Einklange ſtand. Die Reinheit der Formen wurde überwuchert von einer Fülle willkürlichen und mathematiſch ungerecht-

fertigten Linienſchwunges, der ſich in Oppoſition ſtellte zu der im Innern waltenden gediegenen Kraft.

Das Leben der Architektur iſt ein in ſich ruhendes, würde- und gehaltvolles. Die unabänderliche Nothwendigkeit, die ſich in dem Geſetze der Schwere ausſpricht, dem »kategoriſchen Imperativ« für den Beſtand aller Dinge, nöthigt ihr den Charakter ſtrengen Ernſtes, konſequenter Beharrlichkeit auf. Auch zu heiterem Formenſpiele aufgelöſt, kann eine wahre Architektur ſich deſſelben nicht entkleiden; er klingt aus dem fröhlichſten Leben hervor wie eine Klage geiſtiger Gebundenheit an den irdiſchen Stoff. In dem Ernſte und in der Würde ihrer Geſetzmäſsigkeit hat die Architektur ein tiefes lyriſches Element, und dieſe Poeſie des Widerſtreites materieller Nothwendigkeit und geiſtiger Freiheit bringt dieſe objektivſte Erſcheinung des Schönen auch unſeren Herzen näher. Die Ruhe und Würde der Architektur an ſich hat etwas Unnahbares, Hohes; ſie erinnert uns an ein Schickſal, dem wir alle unterworfen ſind; zugleich aber giebt ſie uns die tröſtende Gewiſsheit, daſs ein williges Fügen unter deſſen Gewalt Raum genug zur Entfaltung des Guten, Schönen und Wahren bietet.

Die Sprache der Architektur, das läſst ſich nicht leugnen, iſt ernſt und würdevoll. Sie verträgt daher auch nur wenig Schmuck, und jeder willkürliche Aufputz verräth ſich bald als künſtliche Schminke. Die Architektur verlangt mehr als jede andere Kunſt nach innerem Gehalt auch in den Einzelformen. Hat doch faſt eine jede ſchon an ſich durch ihre Verwandtſchaft mit den mathematiſchen Wiſſenſchaften einen eigenen gediegenen Werth und tritt doch überall das Geſetz der Materie unverhohlen zu Tage!

Ruhe und Würde ſind Grundbedingungen architektoniſcher Schönheit; wer ſie vernachläſſigt, vernichtet zugleich das äſthetiſche Weſen der Architektur.

Mit dieſem Charakterzuge iſt ſtrenge Wahrheit feſt verknüpft; denn Trug und Lüge ſind die ſchroffſten Gegenſätze

der ſittlichen Gediegenheit ruhiger und hoheitsvoller Würde. In einem wirklichen architektoniſchen Kunſtwerk iſt jede Form Ausdruck eines beſtimmten Inneren und dieſes Innere wiederum verlangt ein ganz beſtimmtes Aeuſsere. Wo die Inanſpruchnahme auf Zug herrſcht, darf keine Form erſcheinen, die für unſer Gefühl als Repräſentant des Druckes gilt, und wenn ſelbſt ein Schinkel im alten Muſeum zu Berlin hiergegen verſtoſsen konnte, ſo iſt das nicht ein Beweis für die Schwäche des Künſtlers — denn wer wollte wohl einen Schinkel tadeln! —, ſondern vielmehr ein Beweis für die ſtrenge Nothwendigkeit, für das Verlangen nach abſoluter Wahrheit architektoniſcher Formgeſetze. Es giebt freilich auch eine dekorative Architektur, die ſich freier bewegen kann; aber auch ſie darf ſich des Geſetzes innerer Nothwendigkeit nicht entſchlagen, ſoll ihr Aeuſseres nicht als ein leerer Umhang erſcheinen, der alles Ernſtes entbehrt und unſer Gefühl geradezu beleidigt. Die dekorative Architektur iſt der Sündenpfuhl aller künſtleriſchen Pfuſcher, in dem ſich das äſthetiſche Laſter in ungeſchminkteſter Form ungeniert breit macht. Deshalb aber wollen wir ſie nicht verdammen; würde das doch nichts anders heiſsen, als die ganze Liebe verurtheilen, weil gemeine Sinnlichkeit ihren Tempel entweihen kann. Die dekorative Architektur iſt im Gegentheil nicht nur im Innern, ſondern auch im Aeuſseren da von groſser Bedeutung, wo das Material an ſich einem rein äſthetiſchen Eindruck widerſteht. Der Prüfſtein aller Wahrhaftigkeit in der Architektur aber iſt und bleibt die Form in ihrer natürlichen materiellen Nacktheit. Möge alle Scheinarchitektur darum an ihr einen ſolchen finden und damit zugleich einen Fingerzeig auf den Weg reinen äſthetiſchen Lebens!

Eine Conſequenz äſthetiſcher Wahrheit iſt die Ueberſichtlichkeit; denn nur dann iſt dieſe möglich, wenn die einzelnen Theile ihrem Inhalte gemäſs ausgedrückt ſind. Dieſer Inhalt aber ergiebt ſich von ſelbſt aus der Conſtruktion. Ueberſichtlichkeit iſt ihrem innern Weſen nach bedingt durch organiſche

Verbindung der äſthetiſchen Formenelemente zu einem Ganzen, ihrem äuſseren nach durch den Umfang; letzterer kommt aber hier nur ſo weit in Betracht, als das Gebäude wenigſtens von einem Standpunkte aus einen Totaleindruck geſtatten muſs, die Kleinheit aber nicht zur Unbedeutendheit herabſinken darf. Wie die Architektur im Einzelnen keine unreinen Formen duldet, ſo im Ganzen keine ſtörenden Elemente, welche den einheitlichen Charakter unterbrechen. Das Auge will ſich nicht mühevoll den Weg zum Genuſſe des Schönen ſuchen, ſondern will in leichter freier Bewegung die Linien in ſich aufnehmen und die Verhältniſſe dem Geiſte zum Bewuſstſein bringen.

Die Ueberſichtlichkeit verlangt daher Einheit. Wie die Einzelform eine geſchloſſene Einheit repräſentiert und dadurch zum Theil unſer Wohlgefallen erweckt, ſo ſoll es in erhöhterem Maſse das Ganze thun. Contraſt, Reinheit und Klarheit, Ruhe und Würde, Wahrheit, Ueberſichtlichkeit ſind eigentlich bloſs Momente dieſer Einheit oder heben ſich in dieſem Begriff auf. Dieſe Einheit jedes Geiſteswerkes bedingt einen gewiſſen Geſichtspunkt, von dem aus es geſchaffen iſt und der es in allen ſeinen Theilen beherrſcht, und wie die Philoſophie, ſoll ſie unſer Intereſſe erwecken und den Schein der Wahrheit für ſich haben, eines Prinzipes bedarf, welches ihrem Syſtem zu Grunde liegt, ſo das Kunſtwerk eines leitenden äſthetiſchen Grundgedankens, in dem die Theile ſich zum Ganzen zuſammenfinden. Denn auch abgeſehen von der jeder Wahrheit und Einheit ſpottenden Vermiſchung der Stilarten, birgt eine jede derſelben eine ſolche Fülle von mehr oder minder leichten oder ernſten Formen in ſich, daſs die Gefahr einer äſthetiſch falſchen oder einer zweckwidrigen Verwendung derſelben nahe genug liegt, ebenſo wie eine Ueberfüllung des Kunſtwerkes mit ihnen, die, ein Zeichen ſeichter Kunſtbildung, meiſtens als Uebertünchung eines ebenſo ſeichten Inhalts dient.

Jene formalen Elemente der architektoniſchen Schönheit, wie wir ſie im vorigen Kapitel kennen gelernt haben, und

dieſe idealen bedürfen eines beſtimmten Inhaltes, durch den ſie zur Erſcheinung gelangen. Ohne dieſen Inhalt würden ſie bedeutungslos, eine Schale ohne Kern ſein. Die Architektur iſt raumbildende Kunſt und dient als ſolche, wie bereits erörtert, beſtimmten Zwecken des Lebens; dieſe haben in der Geſammtanlage des Innern und Aeuſseren ihren zutreffenden Ausdruck zu finden, und zwar ſo, daſs dieſes jenes erkennen läſst, ſich ihm unmittelbar anſchlieſst.

Die das architektoniſche Kunſtwerk in's Leben rufende Idee iſt eine rein praktiſche. Sie hat ſich daher auch den Bedürfniſſen zu fügen, ſich mit ihnen in Einklang zu ſetzen und erſt dann zur körperlichen Geſtalt zu kryſtalliſieren. Dieſe Geſtaltung iſt zunächſt bloſse Raumgeſtaltung und beſteht in der einheitlichen und organiſchen Verbindung der einzelnen Raumtheile zu einem Ganzen. Hier beginnt aber ſchon das Gebiet der künſtleriſchen Phantaſie, des Componierens. Denn die ſich aus den Bedürfniſſen ergebenden Räumlichkeiten dürfen nicht willkürlich mit einander verbunden werden, ſondern ſo, daſs ſie nach der praktiſchen Seite hin eine möglichſt groſse Nutzbarkeit und Bequemlichkeit gewähren, nach der äſthetiſchen Seite hin aber nicht nur als einheitliches, ſondern auch als geordnetes Ganzes erſcheinen, daſs die einzelnen Theile ſich alſo zu harmoniſcher Geſchloſſenheit aneinanderreihen, die Haupttheile auch als ſolche einen hervorragenden dominierenden Platz in der Geſammterſcheinung einnehmen. So erlangt die an ſich praktiſche Idee äſthetiſche Bedeutung, gewinnt einen idealen Werth, der ſie dem Bereich des Alltäglichen entrückt. Dieſer ideale Werth ſteigert ſich mit dem erhöhteren Zwecke, dem die Baukunſt zu dienen hat, und je weiter der rein utilitäre Zweck des Wohnens in den Hintergrund tritt, um ſo freier entfaltet ſie ihr Weſen. Während die praktiſche Idee im bürgerlichen Wohnhauſe noch in den Feſſeln des Utilitarismus liegt, geſtaltet ſie ſich ſchon freier in den Paläſten der Groſsen und Fürſten, in öffentlichen,

BIBLIOTHECA HAFNIENSIS

dem Gemeinweſen dienenden Gebäuden; den idealſten Inhalt aber giebt ihr die Religion, und in Tempeln und Kirchen erreicht ſie das höchſte Maſs idealer Entfaltung nicht nur deshalb, weil die Gottesidee ſelbſt die höchſte des Lebens iſt, ſondern auch, weil hier der Allgemeingeiſt als entſcheidender Faktor des Kunſtſchaffens auftritt. Die Gottesidee iſt in ihrer ſpezifiſchen Färbung nicht Eigenthum eines Einzelnen, ſondern einer Geſammtheit, und dieſer Geſammtheit hat das Kunſtwerk in ſeiner Grundanlage und in ſeinem Aufbau Rechnung zu tragen. Im Gottesbau ſchafft der Künſtler aus der Idee ſeiner Zeit und ſeines Volkes, ringt er ſich los von der Subjektivität des Einzelnen und geht auf in den Idealen, die allen gemein ſind. Hier erſcheint auch der Grundriſs als praktiſch gewordene Idee in freierer Entwicklung und entfaltet ſich, je nach dem Charakter der Zeit, zu einem wechſelvollen Leben.

Auch für den Grundriſs behalten jene formalen und idealen Elemente ihren Werth. Der Contraſt löſt die Ruhe, die ſich in der Horizontalen des Grundriſſes vorwiegend ausſpricht, zu einem Streit entgegengeſetzter Kräfte auf, der ſich in einer höheren Einheit wieder beruhigt, wie der Gegenſatz des Lang- und Querſchiffes chriſtlicher Kirchen in der zur Rundung ſich zuſammenziehenden Apſis. Die Reinheit in den Einzelheiten bedingt ferner die Ueberſichtlichkeit des Planes, der in ſeinen Theilen den ſeinem Zwecke entſprechenden Ernſt bewahren ſoll. Die monumentale Kunſt ſchafft in groſsen, anhaltenden Zügen; nirgends hat der Künſtler ſich mehr von allen den Linienzug unterbrechenden Kleinheiten fern zu halten, als gerade hier. Mit der Groſsartigkeit muſs ſich Einfalt verbinden; nur dann bleiben Einheit, Ueberſichtlichkeit, Würde und Wahrheit gewahrt, die die Eckſteine alles Edlen in der Kunſt ſind.

Ein näheres Eingehen auf die äſthetiſche Bedeutung der Raumgruppierung in den architektoniſchen Kunſtwerken

würde uns an dieſer Stelle zu weit in das Gebiet des praktiſchen Lebens hineinführen; wir werden ihr in dem folgenden Theil eine eingehendere Beſprechung widmen müſſen und beſchränken uns daher hier auf dieſe allgemeinen Hinweiſe der äſthetiſchen Forderungen an dieſelbe. Der Grundriſs, fügen wir nur noch hinzu, iſt ſtets mit Rückſicht auf das Aeuſsere, das Aeuſsere mit Rückſicht auf das Innere zu ſchaffen. Beide müſſen, ſoll ein Gebäude den Eindruck eines einheitlichen organiſchen Ganzen machen, in Wechſelwirkung zu einander ſtehen, ſich gegenſeitig erzeugend oder doch ergänzend.

Auſser dieſem dem praktiſchen Leben entlehnten Inhalt erkannten wir in der Baukunſt noch einen andern, einen rein idealen Inhalt, den wir gewöhnlich als Gehalt zu bezeichnen pflegen. Der Gehalt der Bauwerke wird gezeugt vom Geiſte der Zeiten und Völker. Er iſt weder etwas Willkürliches, noch etwas Beabſichtigtes und daher unergründlich in ſeinem äſthetiſchen Reiz. Im Gehalt tritt die Unendlichkeit des Göttlichen unmittelbar an uns heran und erfaſst mit ihrer eigenen unbeſtimmbaren Tiefe die Tiefen unſeres Gemüths, dieſes an ſich feſſelnd und begeiſternd erhebend. Gehalt iſt Durchleuchtung und Verklärung des abſoluten Geiſtes in der Endlichkeit, die unſere Phantaſie und durch dieſe den geſammten Menſchen anregende und bezwingende Kraft. In unſerer eigenen idealen Anlage findet der Gehalt des Kunſtwerkes ſein Echo, gleich den Schallwellen deſſelben verlaufend in's unbeſtimmbare Unendliche, in dem wir leben und das zugleich einen Theil unſeres Innern ausmacht; Gehalt, können wir endlich ſagen, iſt der Kern jeder Kunſt. Die Form iſt nur die Hülle, die der Geiſt ſich zum Bilde ſeiner ſelbſt geſtaltet; ohne dieſe Hülle aber — das müſſen wir auch hier betonen — wäre er ſelbſt ein bloſser Schemen, ein weſenloses Nichts.

Obgleich nun der Gehalt eines Kunſtwerkes an und für ſich ein Unfaſsbares und Unbegreifliches für den Verſtand iſt, ſowohl ſeinem Weſen wie ſeiner Wirkung nach, obgleich nur

unſer Gefühl uns den ſicheren Anhalt für ſeine Exiſtenz im Kunſtwerk durch deſſen Wirkſamkeit auf jenes geben kann, ſo können wir dennoch gewiſſe Modifikationen ſeiner Erſcheinungsweiſen unterſcheiden, ja nach dieſen Modifikationen ſogar das ganze hiſtoriſche Gebiet menſchlicher Kunſtthätigkeit in gewiſſe beſtimmte Theile abgrenzen. Der Gehalt macht das geheimniſsvolle originale Weſen eines Kunſtwerkes aus; er ſtammt nicht aus dem Willen des Menſchen, ſondern aus einer eigenthümlichen Stimmung oder, objektiver ausgedrückt, einer eigenthümlichen Gemüthsverfaſſung des Menſchen, die nicht eine bloſs momentane Regung, ſondern eine Grundanlage ſeines Geiſtes bildet, die ſein ganzes Weſen durchdringt und beherrſcht. Dieſelbe findet, abgeſehen von der aprioriſchen Anlage, ihre Erklärung in territorialen, klimatiſchen, hiſtoriſchen und religiöſen Verhältniſſen und iſt daher nicht bloſs Eigenthum eines Einzelnen, ſondern ganzer Völkerſtämme und Zeiten. Sie wird ſo zugleich, indem das Individuum jenen unterworfen, in ſeiner Lebensrichtung und Bildung von ihnen abhängig iſt, in der Kunſt ein reines Spiegelbild des innerſten Weſens der Völker, ihrer Gefühls- und Denkweiſe. Je nachdem Ort und Zeit ein verändertes Gepräge tragen, muſs auch dieſe Gemüthsverfaſſung ſich modifizieren, jeden Fortſchritt und jeden Rückſchritt der Cultur anzeigen. So wird die Kunſt ein treuer und ſicherer Gradmeſſer der Entwicklung der Völker.

Jede Veränderung in der Gemüthsverfaſſung der Völker bedingt mit Nothwendigkeit eine ſolche in der Kunſt, und hierdurch entſtanden im Laufe der Jahrhunderte die einzelnen Stile, die ſich zugleich nach den landſchaftlichen Eigenthümlichkeiten gewiſſe Modifikationen in ſich ſelbſt gefallen laſſen muſsten. So erſcheinen die einzelnen Stile als Glieder einer Kette, die mit dem Beginne unſrer Cultur ihren Anfang nimmt und ſich bis zu dem nicht erkennbaren Endpunkte derſelben erſtrecken muſs. Die Geſchichte dieſer Veränderungen des menſchlichen Gemüths ſchlöſſe alſo zugleich eine Geſchichte der Kunſt in ſich und

umgekehrt ift die Geſchichte der Kunft zugleich eine ſolche des menſchheitlichen Gemüths. Darin liegt ihr unſchätzbarer Werth für die Wiſſenſchaft. Wir werden ſpäter ſehen, in welchen Phaſen dieſe Entwicklung vor ſich geht und wie ſie in der natürlichen Anlage des menſchlichen Geiſtes ihren Grund findet.

Dieſe idealen Elemente finden ihren anſchaulichen Ausdruck in jenen formalen. Die erſten ſind nur im zweiten vorhanden und die zweiten haben nur Werth als Erſcheinungsformen der erſten. So müſſen ſich beide, an ſich Gegenſätze, zu einer höheren ſinnlich-idealen Einheit verbinden, in der das Weſen des Menſchen, als eine Einheit von Geiſt und Körper, ſeinen adäquateſten und deshalb ſeinen ergreifendſten Ausdruck findet. Nicht darum allein übt die Kunſt jene mächtige, überwältigende Wirkung auf uns aus, weil ſie das Ideale uns näher rückt, unſerem Geiſte direkt vorführt, ſondern weil ſie zugleich ſinnlich, mit einem Körper behaftet iſt, den Augen und Ohren in ſich aufnehmen müſſen, der aber durch ſeine Darſtellung als Ideal dem Reiche gewöhnlicher Bedürftigkeit entzogen und von den uns anhaftenden Mängeln des Lebens befreit iſt. Das wahre Kunſtwerk iſt die verkörperte Idee, die als vollendet gedachte oder vielmehr empfundene Sinnenerſcheinung.

Die idealen Elemente, in entſprechender ſinnlicher Erſcheinung ausgedrückt, geben dem Kunſtwerke ſeinen Charakter. Als charakteriſtiſch bezeichnen wir daher ein ſolches Bauwerk, welches bei zweckentſprechender innerer Ausbildung ein ſeinem Weſen gemäſses, künſtleriſch ausgeprägtes, ſtiliſiertes Aeuſsere zur Schau trägt. Man könnte zwar meinen, daſs die Phantaſie, da ſie das Ahnungsreiche liebt und ſchafft, ſich an dem Unbeſtimmten, Unklaren errege oder ergötze. Allein dem iſt nicht ſo. Die künſtleriſche Phantaſie verlangt vielmehr nach einem ganz beſtimmten Ausdruck, nach reinen, unvermiſchten Formen ſowohl im Einzelnen, wie im Ganzen. Nicht

im Trüben und Verſchwommenen liegt die Poeſie der Kunſt, ſondern in dem charakteriſtiſch Ausgeprägten, in dem einen beſtimmten Gedanken, der das Ganze durchlebt und durchwirkt, zu dem alle Theile Bezug haben und deſſen Repräſentant ſie in der Fülle und dem Reichthum ihrer Erſcheinung ſind. Die Poeſie hat ihren innerſten Grund in der Läuterung irdiſcher Formen zu göttlicher Vollkommenheit, in dem reinen Glanze der Hoheit, der wie ein Heiligenſchein auf ihren Körpern ruht und in ſeinem milden Lichte ſich dem Auge einſchmeichelt und es an ſich gefeſſelt hält. Da aber jede Vollkommenheit etwas Unendliches, nicht Ausfühlbares iſt, iſt auch das Kunſtwerk von unendlicher Wirkung, feſſelt es ſtets von Neuem und reizt die Blicke mit ſich nie erſchöpfender Gewalt. Nur an dem Einzelnen, Beſtimmten kann die Vollkommenheit ſich darſtellen, und ſo muſs auch das Kunſtwerk beſtimmt ſein, es muſs Charakter haben.

In der Architektur liegt insbeſondere die Gefahr der Vermiſchung der Stile mit einander nahe. Wenn dieſe bloſs in einzelnen Formelementen auftritt, ſo iſt gerade von äſthetiſchem Standpunkte aus wenig dagegen einzuwenden, da, wie wir ausführten, die Stile ſinnlicher Ausdruck einer im Fluſs befindlichen, ſich alſo ſtets verändernden Gemüthsverfaſſung ſind und ſich deshalb auch nicht mathematiſch ſtreng von einander ſondern laſſen, vielmehr in ihren Formen ineinander übergehen. Die Phantaſie iſt kein Pedant wie der Verſtand und das äſthetiſche Strafgeſetzbuch iſt ein milder und duldſamer Richter. Erſt dann wird dieſe Miſchung äſthetiſch fehlerhaft, wenn das Heterogene der Stile überwiegt, entweder die Gegenſätze ungelöſt neben einander ſtehen oder ſich zu flacher Trivialität vereinigen. Mit dem vielſeitigen, flüſſigen Leben der Gothik läſst ſich z. B. die Ruhe der Antike ſchlecht in Einklang ſetzen, und wenn, wie an der Pfarrkirche zu Heidelberg, an die Stelle der Pfeiler die antike Säule geſetzt wird, ſo können wir uns des Eindrucks der Disharmonie, des Unorganiſchen nicht erwehren. Stil-

reinheit ist darum die erste und höchste Forderung, welche unser Gefühl an ein architektonisches Kunstwerk stellen muss.

Nachdem wir die idealen Momente der architektonischen Schönheit im Einzelnen und nach ihrem Verhältniss zu unserem Gefühl besprochen haben, bleibt noch die Frage offen, welche Stellung die Architektur im Allgemeinen zu unserem Gefühl einnimmt, welchen Eindruck sie vorzugsweise auf uns hervorbringt. Dass der ästhetische Eindruck der Künste ein verschiedenartiger sein muss, geht schon aus ihrem Zusammenhang mit den Erscheinungsformen des menschlichen Geistes hervor, wie wir sie oben [1]) kennen gelernt haben. Denn der Allgemeingeist zeigt wesentlich andere Eigenschaften als der individuelle und muss uns schon deswegen in anderer Weise berühren, andere Seiten unseres Gefühls anschlagen, als dieser.

Da der Geist des Menschen, wie wir oben zeigten, den Dingen zugebildet ist und umgekehrt die Dinge dem Geiste des Menschen, das Gefühl aber den ganzen geistigen Menschen durchdringt, an allen seinen Thaten partizipiert, so ist von vorn herein auch die Annahme gerechtfertigt, dass gewisse Erscheinungsformen gewisse Gefühle in besonderem Grade in uns anregen, dass jenen diese entsprechen. Die künstlerischen Erscheinungsformen des Allgemeingeistes werden allgemeine Gefühle in uns wachrufen, die des individuellen Geistes bestimmtere.

Der Charakter des Allgemeingeistes offenbart sich uns in einzelnen grosen Zügen, die einem ganzen Volke, einer ganzen Zeit gemeinsam sind, ihnen ein besonderes, alle ihre Lebensäusserungen überhauchendes Colorit verleihen. Was vielen gemeinsam ist, kann nichts Kleinliches, Beschränktes sein, sondern muss Umfang, Werth und Gewicht haben. Je allge-

---

[1]) Kap. 2.

meiner ein Begriff ist, um so weniger Merkmale hat er, um so mehr Gegenstände fallen in seine Rubrik. So ist es auch mit den Gefühlsregungen. Je allgemeiner sie sind, um so gröfser ist die Zahl derer, die sich von ihnen berührt oder gefesselt fühlen. Was aber die Masse im Ganzen erregt, ist das Grofse. Nur grofse Erscheinungen und grofse Ereignisse vermögen die allgemeine Begeisterung zu entfesseln, die Gesammtheit des Volkes in ihren Tiefen zu erschüttern und die heterogensten Gefühle in einem Punkte zu conzentrieren. Bedeutend und gewichtvoll mufs das sein, was den Egoismus zum Schweigen bringt, ihn aufgehen läfst in dem allgemeinen Gedanken, in völker- und weltbeherrschenden Ideen.

Wie die Architektur aus dem Allgemeingeist heraus ihr Wesen entwickelt, aus dem weiten Meere des Lebens, der Schaumgeborenen gleich, die allen Menschen geboren ist, so wirkt sie auch auf den Allgemeingeist in uns zurück, auf das Gefühl, welches uns alle durchdringt, durch welches wir uns als Kinder e i n e r Zeit und e i n e s Volkes wissen. Dieses Gefühl ist das des Erhabenen. In ihm geht alles Individuelle auf, werden alle selbstischen Regungen aufgehoben.

Den Eindruck des Erhabenen gewinnen wir durch das Grofse, sei dieses ein Sinnliches, sei es ein Geistiges. Das Erhabene fällt als ästhetisches Gefühl unter den Begriff des Schönen; daraus folgt, dafs das Erhabene der Sinnlichkeit einen entsprechenden Gehalt haben, dafs das Geistige sich in sinnengefälliger Form uns vorführen mufs. Das erstere ist ein Erhabenes der Ruhe und daher den bildenden Künsten, das letztere ein Erhabenes der Bewegung und daher vorzugsweise der Musik und der Poesie eigen. Das Erhabene der Sinnlichkeit erscheint als Masse, das des Geistes als Kraft.

Die Architektur wirkt zunächst durch Massen und Massenverhältnisse auf uns ein. Der erste überwältigende Eindruck, den ein Gebäude auf uns macht, ist der der Gesammtheit. Erst wenn e r uns gefesselt, unser Interesse erregt hat, wendet

das Auge ſich den Einzelformen zu, ſucht auch in dieſen Regel und Verhältniſs und geht alsdann zu der Schönheit der einzelnen Linienzüge über, immer aber wieder zurückkehrend zu dem Allgemeinbilde und nach ihm die Schönheit des Einzelnen meſſend. Mag dieſes an ſich auch noch ſo reizend gebildet ſein, mag es in ſeinem beſchränkten künſtleriſchen Werthe ein noch ſo hohes Intereſſe für ſich gewinnen, ſo hat es dennoch für unſer Gefühl nur Werth als ein Theil des Ganzen und verletzt daſſelbe, wenn es zu ihm nicht in Harmonie ſteht, dem Geſammteindrucke des Ganzen dient, an dem es zur Erſcheinung kommt.

Der Gegenſatz des Erhabenen iſt das Anmuthige. Jenes wirkt durch ſeine ernſte Ruhe und Würde, dieſes durch ſeine leichte Beweglichkeit und Grazie, und da die erſteren weſentlich Eigenſchaften der Materie ſind, letztere ſolche des Geiſtes, ſo iſt das Erhabene mehr materieller, das Anmuthige mehr geiſtiger Natur. Erſteres beharrt in ſeiner Schönheit in ſich ſelbſt, verſchlieſst ſie gleichſam in ſich, ſo daſs wir ihr entgegenkommen und ſie ſuchen müſſen; letzteres aber bringt ſie uns entgegen und ſchmeichelt ſie uns ein auch gegen unſern Willen; das eine verlangt Stimmung, das andere giebt ſie. Das Erhabene iſt objektiver, das Anmuthige mehr ſubjektiv. Beide bilden ergänzende Gegenſätze, ſtellen zwei Seiten unſeres Weſens dar: die allgemeine und individuelle. Daſs ſie ſich nicht ſchroff gegenüberſtehen, ſondern vielmehr mit einander vermiſchen, bedingt ſchon der Fluſs des Lebens, in dem alle Einſeitigkeit aufgelöſt wird. Das Charakteriſtiſche eines Dinges iſt nur das überwiegende, das herrſchende Element in ihm.

Unter den bildenden Künſten iſt die Architektur Repräſentantin des Erhabenen, die Malerei die des Anmuthigen. Während dort das Ganze in der Harmonie ſeiner Theile das Weſentliche iſt, löſt ſich hier dieſes in Einzelheiten und deren Beziehungen zu einander auf. Dort iſt die Ruhe vorherrſchend, hier die Bewegung, dort wirken Maſſen in der natürlichen Eigenſchaft ihrer konſtanten Schwere, hier Einzelheiten in zum

Scheine ſich verflüchtigenden Bildern; dort iſt ſtrenge Gebundenheit, hier freieſtes Leben. So ſtehen ſich Architektur und Malerei in ihrem eigenthümlichen Weſen ſchroff gegenüber. Das Verbindungsglied zwiſchen beiden iſt die Plaſtik.

Das Erhabene in der Architektur hat, da das Schöne Vermählung eines Sinnlichen und Geiſtigen iſt, die ſich entſprechen müſſen, den Grund ſeiner Wirkung in einem Doppelten: der äuſseren Erſcheinung und der dieſer zu Grunde liegenden Idee. Je nachdem nun dieſe Idee mehr oder weniger ſubjektiv wird, ſich innerhalb des Allgemeingeiſtes in ſich ſelbſt abſondert, nähert ſich das Erhabene dem Anmuthigen.

Der Allgemeingeiſt offenbart ſein Weſen als Zeit- und Volksgeiſt. Dem Zug der Zeit, ſei es eine ſolche des Kampfes oder des Friedens, eine der Entwicklung der Ideale oder dem Erwerb geweihte, eine ſittliche oder entartete, kann kein Individuum ſich entziehen, und wie ſelbſt der ſchöpferiſche Genius nur der Brennpunkt der geiſtigen Lichtſtrahlen ſeiner Zeit iſt, ſo ſind wir alle in ihrem Banne, entwickeln uns nur in und mit ihr. Dem Zeitgeiſt ſind die Völker in den einzelnen Phaſen ihres Lebens unterworfen, und wie wir zur Stunde alle unter dem harten Drucke eines auf die höchſte Spitze getriebenen einſeitigen Utilitarismus ſeufzen, ſo haben unſere Vorfahren vielleicht die entnervenden Folgen eines übertriebenen Idealismus beklagen müſſen. Der Zeitgeiſt iſt in raſtloſer Entwicklung begriffen und ohne Steuer werden wir in ſeinen Strom hineingeriſſen und müſſen uns willenlos von ſeinen ſchwankenden Wellen ſchaukeln laſſen, und wenn es uns gelingt, das Bewuſstſein unſerer Thaten in dem ſcheinbar wirren Treiben zu behalten, ſo haben wir viel, wenn nicht alles erreicht, was menſchliche Kraft erreichen kann. Unter dieſem Banne der Zeit ſteht unter den Künſten insbeſondere als ihr Ausdruck die Architektur. Sie iſt die koſtſpieligſte von allen und daher in ihrer Entwicklung am feſteſten an das materiellſte Gut des

Lebens, an den Reichthum, geſchmiedet. So lange dieſer ein nationaler iſt, ſo lange alſo der Staat das Verfügungsrecht über ihn hat, muſs die Kunſt dem Allgemeingeiſt dienen; ſobald er aber an Einzelne übergeht, muſs ſie auch dem Einzelnen dienen. So wird die Architektur ſubjektiver, tritt in den Dienſt der Willkür. Damit iſt aber noch nicht geſagt, daſs ihr Verfall ſchon da iſt. Denn auch die Subjektivität hat ihr Recht in der Architektur, ſo lange ſie ſich ihrem ſtrengen Weſen fügt. Es wäre mehr als einſeitig, dieſes verkennen zu wollen. Allein wir dürfen auch nie vergeſſen, daſs ihre Hauptaufgabe das Monumentale iſt, daſs Maſſenwirkungen weſentlich als Aeuſserungen eines ihnen entſprechenden gewichtvollen Inhaltes dienen müſſen.

Der Volksgeiſt offenbart ſich in ſeiner Eigenthümlichkeit vorwiegend in der Staatsverfaſſung und der Religion. Sie ſind die charakteriſtiſcheſten Aeuſserungen ſeines innerſten Lebens, und wie durch die letztere die Architektur ihren Anfang nahm — denn die Gottesidee war es, die den erſten Tempel, das freieſte Erzeugniſs des Genius in der Architektur, ſchuf —, ſo entwickelte ſie ſich auch in und mit ihr zu ihrer höchſten und reinſten Blüthe. Die Staatsverfaſſung verlangte öffentliche Gebäude zu Verſammlungen, Paläſte der Könige und Fürſten, Theater, Thermen und dergleichen, und wie ſie der Allgemeinheit geweiht waren, ſo muſste auch ihr Charakter demgemäſs gebildet ſein, muſste dem Geſchmack der Zeit und ihren Bedürfniſſen entſprechen. Der ernſte, faſt herbe Stil des Berliner Zeughauſes iſt kein Ding des Zufalls, ebenſo wenig wie die gemeſſen heitere Säulenhalle des Schinkel'ſchen Muſeums. Beide könnten uns ein Stück Zeitgeſchichte berichten, wenn nicht dieſe ſelbſt uns bekannt wäre. Bei dieſen öffentlichen Bauten treten jedoch noch immer Bedürfniſsfragen in den Vordergrund und hemmen mehr oder weniger die freie Entfaltung. Die Kunſt entwickelt ſich um ſo reiner, je weiter jene zurücktreten und je idealer der zu Grunde liegende Zweck

ſelbſt wird. Schon bei den Gebäuden genannter Art lieſse ſich eine Stufenreihe äſthetiſch reiner Kunſtwerke entwickeln von den Thermen an, die der Geſundheit und dem Luxus gewidmet ſind, bis zu den Gebäuden der Fürſten und politiſchen Körperſchaften. Den Höhepunkt aber erreicht die Architektur in der Darſtellung des Gotteshauſes, ſei es nun wirklich die Wohnung des Gottes oder ſeines Bildes, oder ſei es dem Gottesdienſte geweiht, alſo zur Aufnahme der Gemeinde beſtimmt. Hier wird der Zweck des Gebäudes ein rein idealer, der idealſte auf Erden, und damit iſt der Begeiſterung ein freier und ihrem Weſen entſprechender Spielraum geboten. Hier kann ſie ſich frei ergehen und aus der unendlichen Fülle ihres ſegenſpendenden Hornes die erfriſchenden Gaben für unſer Gemüth hervorholen.

Da die Auffaſſung von dem Weſen Gottes, die Religion, ein treues Spiegelbild des jeweiligen geiſtigen Zuſtandes der Völker iſt, aus ihr der Cultus, die Art und Weiſe göttlicher Verehrung, entſpringt, dieſer wiederum mittelbarer Erzeuger des Gotteshauſes iſt, ſo ſpiegelt ſich in dieſem der geiſtige Zuſtand der Völker und wir erkennen in den dunkeln Grottenbauten das geheimniſsvoll ſchwärmeriſche Weſen des Indiers, in dem Einſchachtelungsſyſtem ägyptiſcher Tempel die ſtarre Geſetzlichkeit, unter der das unfreie Volk am Nil ſeufzte, in der harmoniſchen Anlage des griechiſchen Gotteshauſes das edle Gleichmaaſs aller Lebenskräfte und in der Kühnheit der chriſtlichen Kirchen die Freiheit des menſchlichen Geiſtes, ſeinen Sieg über die Materie. Dieſes Bild iſt aber nicht ein bloſs im Allgemeinen zutreffendes, ſondern bis in ſeine Einzelheiten hinein vermögen wir den Geiſt zu verfolgen, der es erſchuf. Die Krabbe der gothiſchen Fiale iſt eine für die geiſtige Bedeutung der Kunſt ebenſo wichtige und charakteriſtiſche Form, wie die Akroterie des griechiſchen Tempels.

Das Gotteshaus iſt der reinſte Ausdruck des Erhabenen. Erhaben iſt die Gottesidee ſelbſt und erhaben ſind daher auch

die Werke, in denen ihr Weſen ſich ausprägt. Wie unſer Geiſt in dem Gottesgedanken ſich zur höchſten Höhe, zur Unendlichkeit emporſchwingt, ſo erhebt er ſich in dem kirchlichen Kunſtwerke zur begeiſterndſten Form für unſer Gefühl, und wie der Geiſt, der den Gottesgedanken zu erkennen und zu erfaſſen ſucht, vor der ewigen Allmacht im Bewuſstſein ſeiner Endlichkeit und Schwäche ſich beugen muſs, ſo beugt auch das Gefühl ſich vor der Erhabenheit, die in Kirchen und Domen unſere Sinne gefeſſelt hält.

Je mehr nun die Architektur ſich ihrem Zwecke nach von der Allgemeinheit losſagt, um ſo individueller wird ſie, um ſo anmuthigere Geſtaltungen nimmt ſie an, ohne aber völlig aus dem Rahmen des Erhabenen herauszutreten. In der ſchmuckreichen, leichten Villa des Kunſtmäzens hat ſich der urſprüngliche Ernſt der architektoniſchen Formen zu einem wechſelreichen, anmuthsvollen Spiele aufgelöſt, das aber dennoch in den Geſetzen der Stabilität, die für das Gefühl zur Anſchauung gebracht werden müſſen, eine hinreichende Grundlage für den Charakter des Erhabenen bewahrt.

Keine Kunſt läſst, unbeſchadet der Reinheit ihres Weſens, ſo wenig Spiel mit ſich treiben, wie die Architektur, und jene Zeit des vorigen Jahrhunderts, der der Sinn für die Menſchenrechte abhanden gekommen war, die ſich in frivolem Spiel an dem Heiligſten verging, ſie fand ihre Verurtheilung auch in den Schöpfungen ihrer Architektur; der Ballaſt von Schmuckformen konnte die innere Hohlheit und Leere nicht verbergen. Es fehlte dem Leben die Wahrheit, darum fehlte ſie auch der Architektur, und keine Schminke konnte der im Erſterben begriffenen Kunſt die Lebensfriſche zurückgeben.

Alle formalen und idealen Elemente der Architektur ſchlieſsen ſich zu dem einheitlichen Ausdruck des Erhabenen zuſammen. In ihm heben ſich alle Gegenſätze zu einem harmoniſchen Ganzen auf, das, der unbegreiflichen und nur zu ahnenden Schönheit des Kosmos gleich, unſere Sinne emporzieht zu den

Höhen der Menſchheit, uns die Knie beugen läſst vor dem Erdengeiſte, in dem der Geiſt des Allmächtigen einen Theil ſeines Weſens geoffenbart hat. Ihn mit dem Verſtande zu erkennen, iſt unmöglich, wer ſich aber mit ſeinem Gefühl zu ſeinem Throne emporſchwingen will, der gebe ſich liebevoll dem Eindruck des Schönen in der Architektur hin. Dann wird er ſich hier mühelos deſſen bewuſst werden, was auf dem Dornenpfade der Dialektik in gleicher Gewiſsheit zu erreichen der Philoſoph vergebliche Anſtrengungen macht: Das Reich Gottes iſt kein jenſeitiges, ſondern wir leben ſchon jetzt mitten in ihm und der Geiſt der Architektur, der zugleich der Geiſt der Völker iſt, iſt eine ſeiner erhabenſten und herrlichſten Offenbarungen.

Aesthetische Optik.

Wir haben in den vorigen Kapiteln die formalen und idealen Elemente der architektonischen Schönheit an sich und in ihrem ästhetischen Verhalten im Allgemeinen untersucht, die Objekte einfach als für unsern Geist vorhanden angenommen, ohne des vermittelnden Organs zu gedenken, welches sie mit ihm in Beziehung setzt und hierdurch das Objektive zu einem Subjektiven, zu einem Gefühlten macht. Dieses Organ ist für die gesammte bildende Kunst das Auge. Es ist klar, dass der Umfang seines Vermögens, ein Bild der Dinge in sich aufzunehmen und in bestimmter Form dem Geiste zuzuführen, nicht nur für die Elemente der Kunst im Einzelnen, sondern auch für die Gesammterscheinung von grösster Bedeutung ist, ja dass von dem mehr oder weniger freien und ungezwungenen Verhalten des Auges den Erscheinungen gegenüber der ästhetische Eindruck geradezu bedingt ist. Die Kunst, sagten wir oben, ist von einer überwältigenden Wirkung; daher dürfen ihre Werke zu dem Auge als dem Vermittlungsorgan zwischen Objekt und Subjekt nicht in einem solchen Verhältnis stehen, welches die Grenzen seiner Kräfte entweder übersteigt oder doch besondere anstrengende Anforderungen an

letztere ſtellt. Die ſchönen Objekte müſſen in ihrer äuſseren Erſcheinung dem Organ des Sehens angepaſst, ſeinem Vermögen entſprechend geformt ſein, und die erſten Fragen, welche an den bildenden Künſtler bei ſeinem Schaffen herantreten, ſind die, wie ſich das Objekt zum Auge des Zuſchauers verhalte und ob es dem erſtrebten Eindruck in Wirklichkeit als Kunſtform auch entſpreche. Es ſind alſo weſentlich zwei Beziehungen des Kunſtwerkes und der Kunſtform zum Auge zu berückſichtigen: als allgemeine Beziehungen die quantitativen und als ſpeziellere die qualitativen. Da aber in der Kunſt die Quantität nur von der Qualität abhängig, die räumliche Gröſse alſo lediglich Ausdruck der inneren iſt, ſo iſt, auſser im körperlichen Organ, auch im Objekt ſelbſt ein Bedingniſs für ſeine äuſsere Erſcheinung enthalten. Wir haben daher in einer äſthetiſchen Optik die ſchönen Objekte in dreifacher Beziehung zu betrachten:

erſtens: ihre Quantität im Verhältniſs zur Qualität;

zweitens: ihre Quantität im Verhältniſs zum Auge;

drittens: ihre Qualität im Verhältniſs zum Auge oder die Ausbildung der architektoniſchen Kunſtformen.

Die Quantität bezieht ſich auf den äuſseren Umfang des Geſammtbauwerkes und der ihm angehörenden Theile, die Qualität auf die rein formale Ausbildung im Ganzen und im Einzelnen.

Die Quantität muſs ſowohl zur Bedeutung des angeſchauten Objektes, wie zu dem anſchauenden Subjekte in einem beſtimmten Verhältniſs ſtehen. Das erſtere ergiebt ſich von ſelbſt aus dem Begriffe der Kunſt als einer abſoluten Einheit von Inhalt und Form und läſst ſich als äſthetiſches Geſetz kurzweg ſo ausſprechen: die Gröſse eines Bauwerkes hat ſeinem Zwecke unmittelbar zu entſprechen, ſich aus dieſem heraus zu entwickeln. Wie der Menſch mit ſeinen »gröſseren Zwecken« wächſt, ſo auch der reinſte und ähnlichſte Sproſs ſeines Geiſtes, das Kunſtwerk. Die Villa auf dem Lande in anheimelnder romantiſcher Gegend, welche beſtimmt iſt, den Groſsſtädter bloſs als Sommerſchmetter-

ling in ſich aufzunehmen, der Muſsezeit des Geſchäftsmannes oder des Beamten und Gelehrten einen erheiternden und erfriſchenden Aufenthalt zu bieten, hat auch in ihrer äuſseren Gröſse ihre vorübergehende Beſtimmung auszudrücken, und ſelbſt wenn umfangreichere Anforderungen an ihre Ausdehnung geſtellt werden, hat ſie dieſe durch Auflöſung der Maſſen herabzuſtimmen, durch Leichtigkeit im Einzelnen die Gröſse zu mildern. So nur kann der Charakter des idylliſch Ländlichen und individuell Anheimelnden gewahrt, die Natur als herrſchend und das Bauwerk beſtimmend charakteriſiert bleiben.

Der Dom hingegen, der ein Bild des Volksgeiſtes ſein, die Gottesidee spiegeln und die Gemeinde zur höchſten Feier in ſich verſammeln ſoll, hat dieſe höchſte Bedeutung alles Irdiſchen auch in der geſteigerten Gröſse zu offenbaren, unſerm Gefühl den Begriff des Unfaſsbaren, Unendlichen, den Begriff des Höchſten und Heiligen einzuprägen. Während in der ländlichen Villa die Sinnlichkeit als heiterer, unbefangener, aber unſer Sein nicht ausfüllender Lebensgenuſs auch in der Zierlichkeit der Erſcheinung ihren Ausdruck findet, hat hier der als Zweck unſeres ganzen Daſeins erſcheinende Gottesbegriff, die wichtigſte Frage des Menſchenthums, ſeine entſprechende Darſtellung auch in der äuſsern Form zu finden. Jede Quantität ohne qualitativen Grund ihrer Erſcheinung iſt ein eitles Spiel, das uns angähnt wie eine Wachspuppe im Königsornat. Nur ein ungebildeter Geſchmack erſetzt die Qualität durch die Quantität, und man überlaſſe es daher dem bloſs finanziell emporgekommenen Gründer, ſeine Hohlheit in übertriebenen Maſſen kund zu thun, ſie gleichſam als Firmenſchild ſeines Geiſtes für die Oeffentlichkeit auszuhängen. Nur zu groſsen Zwecken ſollen auch in der Architektur groſse Mittel angewandt werden, und je heiliger jene ſind, um ſo mehr möge äuſsere Macht und Pracht ihr zum Ausdruck dienen.

Die ägyptiſchen Pyramiden ſind ſchlichte, aber durch ihre Gröſse erhabene Denkmäler abſoluter Königsgewalt;

Staats-
Bibliothek
Bamberg

neben ihnen erſcheinen die Privatgräber als Ausdruck einfachen und beſcheidenen Bürgerthums. Die Verehrung, welche die Könige genoſſen, und die Macht, welche ſie beſaſsen, oder die ſich doch zum Schein in ihrer Perſon conzentrierte, rechtfertigten die übermäſsige Gröſse jener; neben ihnen muſsten ſelbſt die Groſsen des Reiches als gering erſcheinen, und ihre Denkmale muſsten daher auch hinter denen jener Fürſten entſprechend zurücktreten.

Die Gröſse der architektoniſchen Kunſtwerke iſt alſo hinſichtlich ihrer qualitativen Bedeutung eine durchaus relative und es läſst ſich eine beſtimmte Norm dafür nicht aufſtellen. Andere Anhaltspunkte für die Beſtimmung der äuſseren Gröſse gewinnen wir vielleicht durch das Verhältniſs des Bauwerkes zu der Sehkraft des Menſchen, da das Auge eine beſtimmte und eigenthümliche Conſtruktion hat und gewiſſen mathematiſch und phyſiologiſch zu begründenden Geſetzen unterworfen iſt.

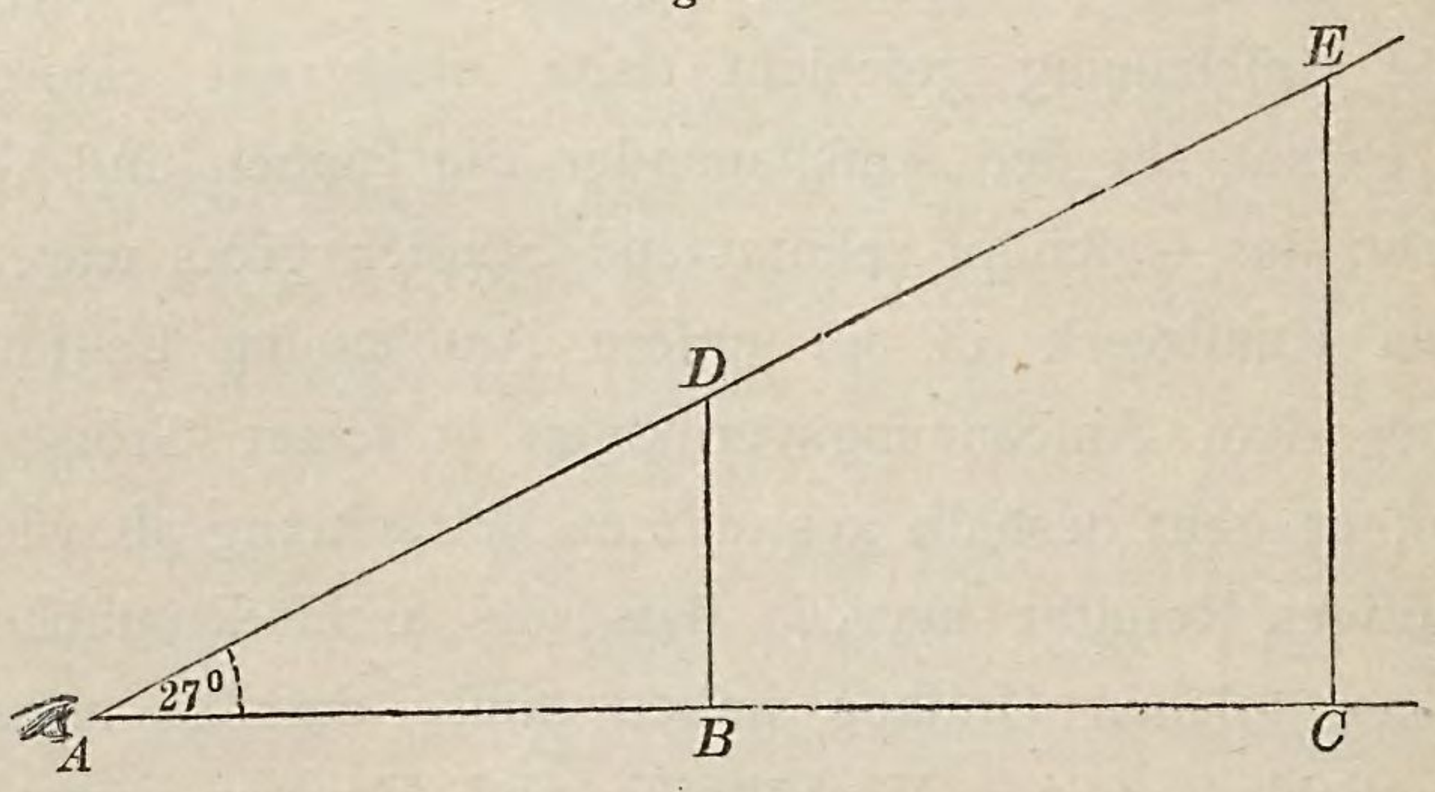
Allein auch hier ſtoſsen wir zunächſt auf Schwierigkeiten, welche es faſt unmöglich erſcheinen laſſen, subjektive Beſtimmungen über die Gröſse der architektoniſchen Kunſtſchöpfungen zu finden. Denn das Auge kann ſich in unendlich vielen verſchiedenen Stellungen dem Objekte gegenüber befinden, und mit jeder veränderten Stellung iſt auch das Bild, welches das Objekt auf der Netzhaut hervorbringt und welches dann durch die Nerven dem Gehirn zugeführt wird und hier in's Bewuſstſein gelangt, ein anderes. Je weiter das Auge von dem Objekt entfernt iſt, um ſo kleiner wird deſſen Bild, um ſo verſchwommener werden ſeine Umriſſe und ſeine Details. Nun beſitzt freilich das Auge eine Akkommodationsfähigkeit, die in der Willenskraft und in der beweglichen Elaſtizität der Augenlinſe ihren Urſprung hat, vermittels welcher es möglich wird, auch auf weitere Entfernungen noch eine gröſsere Deutlichkeit der Objecte im Auge hervorzubringen, als jene an ſich unter gewöhnlichen Bedingungen geſtatten; allein das Schöne will mühelos genoſſen ſein, ſoll es uns wirklich

packen und feſſeln, und dieſer Standpunkt, welcher eine beſondere Anſtrengung des Auges erfordert, eine Anſtrengung, die zudem, wenn ſie anhaltender iſt, körperlich und geiſtig angreift, iſt daher von vorne herein als der Kunſt unangemeſſen auszuſchlieſsen. Ebenſo aber muſs das Kunſtwerk von unſerem Sehvermögen noch voll und ganz aufgenommen werden können, wenn es ſeiner äſthetiſchen Wirkung genügen ſoll; ein zu naher Standpunkt verhindert die Ueberſicht, zerſtört alſo den äſthetiſchen Genuſs. Schon Ariſtoteles weiſt auf die Wichtigkeit dieſes Gröſsenverhältniſſes für das Gefühl des Schönen hin. »Die Hauptformen des Schönen«, sagt er in der Metaphyſik, »ſind die Ordnung, das Gleichmaſs und das Begrenzte.« Dieſe Begrenzung führt er in der Poëtik weiter aus: »Da jedes Schöne«, heiſst es hier, — — — »die Theile nicht nur geordnet haben muſs, ſondern auch nicht jede beliebige Gröſse haben darf, denn das Schöne beſteht in Gröſse und Ordnung, ſo kann weder ein ganz kleines Geſchöpf ſchön ſein, denn die Anſchauung flieſst alsdann zur Undeutlichkeit zuſammen, da ſie in einem unmerklichen Moment ſtattfindet, noch ein allzugroſses, denn die Anſchauung geſchieht dann nicht mit einem Male, ſondern es entgeht den Anſchauenden die Einheit und Ganzheit, z. B. wenn das Geſchöpf zehntauſend Stadien groſs wäre.«

Das Kunſtwerk iſt für unſere Anſchauung beſtimmt und hat daher dem Anſchauungsvermögen in ſeiner Gröſse zu entſprechen; es geht deshalb aus unſerer Betrachtung als wichtigſtes und poſitives Reſultat hervor, daſs das architektoniſche Kunſtwerk einen ſolchen Umfang haben muſs, daſs es unbeſchadet der Deutlichkeit ſeiner Verhältniſſe und Formen einen Standpunkt giebt, der eine gleichzeitige und gleichmäſsige Wirkung des Ganzen und der Theile auf unſer Gefühl gewährt. Eine ſolche kann aber nur dann ſtattfinden, wenn das Bild des Bauwerkes von der Netzhaut in ſeinem ganzen Umfange und zugleich in ſeinen Theilen deutlich aufgefangen wird. Damit iſt zwar die Relativität der Gröſsenverhältniſſe eines Kunſtwerkes

nicht aufgehoben, allein dieſelbe hat doch eine ganz beſtimmte Grenze erhalten. Denn die Deutlichkeit des Sehens hängt hiernach von zwei Faktoren ab: erſtens von der Gröſse des Objektes und zweitens von der Entfernung des Auges von ihm. Zwiſchen beiden muſs eine gewiſſe feſtzuſtellende Beziehung herrſchen, da ein kleines Objekt auch eine kleinere Entfernung, das gröſsere eine gröſsere verlangt. Denken wir uns nun beide Augen in einem Punkte zuſammenfallend, was wir in unſerer Unterſuchung unbeſchadet des Reſultates thun dürfen, die beiden äuſserſten in der Höhenrichtung einander entgegengeſetzten Sehſtrahlen gezogen und zwiſchen ihnen zwei zu überſehende Objekte in verſchiedener Entfernung, ſo leuchtet ein, daſs beide, das Auge als feſtſtehend gedacht, nur in einer beſtimmten Entfernung ganz und deutlich überſehen werden können und daſs dieſe Entfernung abhängig iſt von dem Winkel, den die äuſserſten Sehſtrahlen mit einander bilden.

Fig. 2.



Iſt *A* der Ausgangspunkt der Sehſtrahlen, von denen *AE* und *AC* die äuſserſten ſind, und befindet ſich ein Objekt *DB* 10 Meter, ein anderes *EC* 20 Meter von *A* entfernt, ſo leuchtet ein, daſs beide nur in dieſer Entfernung ganz und für ſich allein

von dem Auge bei *A* aufgenommen werden können, vorausgefetzt, dafs diefes in ruhiger Lage verharrt.

Nach Helmholtz[1]) beträgt der Winkel der beiden äufserften in vertikaler Richtung von einander entfernten Sehftrahlen 120 Grad, der in horizontaler Lage befindlichen 180 Grad. Allein ein deutliches Sehen findet innerhalb diefer ganzen Felder nicht ftatt, vielmehr fchätzt jener den Winkel durchaus fcharfen Sehens auf nur einen Grad. Aufserhalb diefes kleinen Sehfeldes finde nur ein »fkizziertes Sehen« ftatt. Es ift klar, dafs alle Gegenftände unferem Auge um fo verfchwommener erfcheinen werden, je weiter fie von diefem Sehfelde entfernt find, je mehr fie fich alfo der Grenze der grofsen Sehwinkel von 120 und 180 Grad nähern. Ein für die Kunft genügend deutliches Sehen findet nach Maertens[2]) mit einem Augenauffchlagswinkel von 18 Grad und einem Niederfchlagswinkel von etwa 9 Grad, im Ganzen alfo innerhalb eines Sehwinkels von 27 Grad ftatt. Es entfpricht diefem Winkel eine Entfernung von dem Objekte, welche gleich der doppelten Höhe deffelben ift. Für den horizontalen Winkel deutlichen Sehens fand Maertens, rechts und links addiert, ebenfalls 27 Grad als dem normalen Auge entfprechend.

Hiermit wäre dem Architekten ein durchaus ficherer Anhaltspunkt für die Gröfse feiner Schöpfungen gegeben und die Frage nach dem Umfange der architektonifchen Kunftwerke in einfachfter Weife gelöft; die Totalwirkung derfelben wäre im Voraus gefichert, fobald nur der Künftler Rückficht nimmt auf die Oertlichkeit, die fein Werk zu zieren beftimmt ift. In der That follen die von jenem Verfaffer angeführten Beifpiele, wie das Schaufpielhaus, das Königliche Schlofs in Berlin und andere, feiner Theorie entfprechen. Dennoch ift aber die Sache nicht

---

[1]) Helmholtz, Phyfiologifche Optik.

[2]) Maertens, der optifche Maafsftab. Bonn 1877.

ganz ſo einfach, wie ſie hiernach ſcheinen mag; ſchon Wolff ſagt in ſeiner beſchreibenden Geometrie mit wohl zu begründendem Rechte: »Es ergiebt ſich ein gefälligeres Bild, wenn man nicht durch den Hauptgegenſtand (das Gebäude) allein den Rahmen ausfüllt, ſondern noch einiges von dem benachbarten Gegenſtande, etwas Vordergrund und Himmel hineinbringt.« Und dieſes entſpricht in Wirklichkeit unſerm äſthetiſchen Gefühl. Das Bauwerk ſoll nicht bloſs in und durch ſich ſelbſt, ſondern auch mit ſeiner wenigſtens allernächſten Umgebung auf uns wirken; nur dann gewinnt es Selbſtbeſtimmtheit für uns, wenn wir ſehen, wie es ſich in ſeiner Ganzheit aus ſeiner Umgebung losringt. Hiermit ſtimmt auch Zeiſing in ſeinen äſthetiſchen Forſchungen[1]) überein, wenn es bei ihm heiſst:

»Fragen wir uns zunächſt, welche Gröſsen in ſubjektiver Beziehung als verhältniſsmäſsig erſcheinen werden, ſo wird die Antwort lauten müſsen: diejenigen, welche den Geſichtskreis des Auges in dem Maſse ausfüllen, daſs ſie weder die Vorſtellung der Leere, noch die der Ueberfüllung erwecken. Es muſs ſich alſo die Figur, welche formell-ſchön erſcheinen ſoll, überhaupt bequem überſchauen laſſen, wir müſſen mit einem Blick ihre Grenzen umfaſſen und auſser ihr noch ein Gebiet der Freiheit bemerken, das uns als ihr Bereich, als die zu ihrer Exiſtenz ausreichende Sphäre erſcheint; andererſeits aber darf ſie nicht ſo ſehr in dieſem freien Raum verſchwinden, daſs ſie nicht als Beherrſcherin deſſelben gedacht werden könnte. Da hierbei die Entfernung des Objektes vom Subjekte weſentlich mitſpricht, ſo laſſen ſich rückſichtlich der Objekte ſelbſt keine Beſtimmungen über das Verhältniſs ihrer Gröſse zum Geſichtskreiſe des Subjektes geben, ſondern nur rückſichtlich der Bilder, die ſich von den Dingen ſelbſt vor unſeren Augen aufſtellen. In Betreff dieſer läſst ſich aber folgender Satz als Norm

---

[1]) Zeiſing, Adolf, Aeſthetiſche Forſchungen. Frankfurt a. M. 1855. §. 212.

annehmen: Das Bild mufs, ſofern es durch ſeine Form wirken will, als der gröſsere, namentlich höhere Theil des geſammten Geſichtskreiſes erſcheinen, alſo an Quantität dem um ihn herum exiſtierenden Raum, der als ſein Spielraum zu betrachten iſt, überlegen ſein.«

Dieſes Geſetzes, für welches wir den tieferen Grund in dem freiheitliebenden Weſen der Phantaſie zu ſuchen haben, die überall die Dinge zu einander in Beziehung zu ſetzen trachtet, da ſie ja nur für einander da ſind —, dieſes Geſetzes ſind ſich alle ausübenden Künſtler wohl bewufst, und nicht blofs der Maler umgiebt daher gern den Hauptgegenſtand ſeiner Darſtellung mit einer ſogenannten Staffage, ſondern auch der Architekt pflegt ſeinen Projekten ſchon auf den Zeichnungen eine landſchaftliche Beigabe hinzuzufügen.

Der Verfaſſer des »optiſchen Maſsſtabes« hat wohl, als er für den Architekten den Sehwinkel von 27 Grad als für die Geſammtwirkung maſsgebend aufſtellte, an dieſe äſthetiſche Nothwendigkeit eines Hinter- und Nebengrundes nicht gedacht; denn Muſeen, die er in der Plaſtik für ſich anführen könnte, da hier der Hintergrund fehle, ſind als bloſse Hülfsmittel für den Kunſtgenufs und das Studium keineswegs maſsgebend. Wenn es daher richtig iſt, daſs »bei einem Augenauffchlagswinkel, der geringer als 27 Grad iſt, beſonders wenn er ſich 18 bis 20 Grad nähert oder noch niedriger wird, das Kunſtobject nicht für ſich ganz allein, als abgeſonderte Kunſtwelt, unſer Blickfeld erfülle, ſondern mit ſeiner Umgebung zu einem Geſammtbilde zuſammentrete«, ſo können wir auch nur eine ſolche Entfernung als die unſerm Gefühl entſprechende und von dem Künſtler zu berückſichtigende empfehlen, welche einen kleineren Auffchlagswinkel als 27 Grad bedingt, müſſen es aber als dem Gefühl zuwider bezeichnen, wenn derſelbe Verfaſſer behauptet, daſs der Schöpfer des Kunſtwerkes wünschen müſſe, daſs der ſo wichtige erſte Eindruck für ſich allein ſtatthabe. Es widerſpricht dieſes auch

ſchon den natürlichen Verhältniſſen. Denn der entferntere Standpunkt iſt der erſte, den wir, einem Kunſtwerke uns nähernd, einnehmen, und erſt wenn dieſes uns von jenem aus »anziehend« erſcheint, pflegen wir uns zu einer eingehenderen Beſichtigung zu entſchlieſsen. Über die äſthetiſch erforderliche Gröſse jenes Neben- und Hintergrundes läſst ſich ein beſtimmtes Geſetz nicht aufſtellen, da Zweck, Lage, Stil des Gebäudes, kurz eine Fülle von Beziehungen mitſprechen; nur ſo viel iſt zu behaupten, daſs das Kunſtwerk wenigſtens von einem Standpunkte aus als das Geſichtsfeld beherrſchend erſcheinen muſs.

Damit verliert das von dem Verfaſſer des »optiſchen Maaſsſtabes« in faſt mathematiſcher Strenge gehandhabte Geſetz des Sehwinkels von 27 Grad ſeine hohe Bedeutung, und wir kommen hier wiederum wie oben bei der Harmonie zu dem Reſultat, daſs die Kunſt ſich nicht in die engen und ſtrengen Geſetze des Verſtandes einfriedigen, daſs ſie vielmehr in der Freiheit ihres Lebens nur gewiſſe ungefähr anzudeutende Grenzen für die Bildung ihrer Formen erkennen läſst und daſs die Winckelmann'ſche »Unbezeichnung« auch in Beziehung auf den Umfang eine gewiſſe Richtigkeit hat. Insbeſondere aber können wir vor den Folgerungen, welche jener aus ſeiner Theorie für die Praxis zieht, nur warnen. Denn wenn der Standpunkt eines Augenauffchlagswinkels von 27 Grad den äſthetiſchen Anforderungen nicht entſpricht, ſo iſt die Beſtimmung der Gröſse der einzelnen Glieder nach »Minuten-Partes« hinfällig geworden. Der Verfaſſer des »optiſchen Maaſsſtabes« berechnet nämlich, ein wie kräftiger Stab in der Entfernung der doppelten Höhe des Gebäudes für das Auge noch erkennbar iſt, und nach dieſem mit Beziehung auf die ſchönſten vorhandenen Bauwerke die Höhe der einzelnen Geſimstheile. Was die alten Griechen zu dieſer Kunſtſchablone ſagen würden, mögen ihre Kunſtwerke ſelber bezeugen; wir aber verlangen für eine jede Kunſt eine ihrem Weſen und der Phantaſie entſprechende

Freiheit und ſchlieſsen daher jede unbedingte und engherzige mathematiſche Gültigkeit in der Bildung ihrer Formen aus.

« Wenn ihr's nicht fühlt,
Ihr werdet's nicht erjagen».

Das gilt ebenſo ſehr für die Architektur, wie für jede andere Kunſt. Der »optiſche Maaſsſtab« iſt nur die äuſserſte Conſequenz einer, wie wir ſie nennen möchten, utilitariſtiſch-idealiſtiſchen Kunſtrichtung, die, für die Erkenntniſs des Weſens der Architektur, der klaſſiſchen insbeſondere, zwar von gröſseſter uud weittragendſter Bedeutung, dennoch bei den Schülern nicht den Erfolg gehabt hat, den der geniale Schöpfer vielleicht erwartet hatte und erwarten durfte [1]). Wer nachbetet, der fühlt noch lange nicht alles nach, was in den Worten des urſprünglichen Beters liegt; das hat ſich auch in der Architektur bei uns bewahrheitet. Vielleicht iſt es aber kein bloſser Zufall, daſs nur zwei Jahre nach dem Erſcheinen jenes Werkes die Reorganiſation der architektoniſchen Kunſtſchulen in's Leben getreten, daſs gerade jetzt, drei Jahre ſpäter, die Akademie für Baukunſt vom deutſchen Kaiſer gegründet iſt.

---

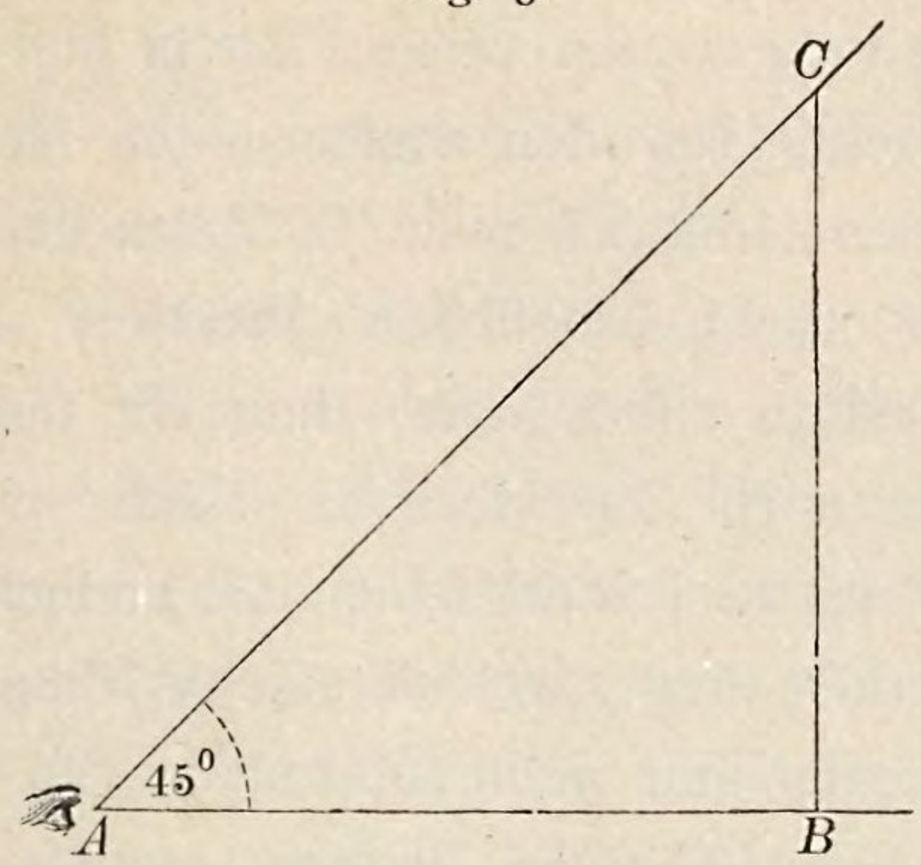
[1]) Zu welchen Abſonderlichkeiten dieſe utilitariſtiſch-idealiſtiſche Kunſtrichtung ſich verirren konnte, mag als eines von vielen Beiſpielen das Sockelgeſims des Sophiengymnaſiums in Berlin beweiſen. Daſſelbe, aus mit Schnüren umwundenen Stäben oder Bändern beſtehend, macht den Eindruck von Reiſigbündeln, auf denen der ganze Oberbau ruht. In Betreff der von uns gewählten Bezeichnung dieſer Kunſtrichtung weiſen wir darauf hin, daſs bekanntlich Böttticher die Analogie von einer Laſt gekrümmter Blätter maſsgebend für die Entſtehung mancher griechiſcher Kunſtformen ſein lieſs, daſs er ſich ferner auſser den griechiſchen Philoſophen auch von Hegel, dem Begründer des abſoluten Idealismus, beeinfluſſen lieſs. Näheres hierüber vergleiche man in dem Aufſatze »die äſthetiſche Begründung der Architektonik« a. a. O.

An ſie knüpft ſich die Hoffnung eines freiheitlicheren Kunſtlebens auch in der Architektur.

Trotzdem aber hat jene Anwendung der Optik auf die Baukunſt ihren Werth. Denn wenn wir auch bei der Architektur die Gefühlsbildung als das Weſentliche für ein wirkliches Kunſtſchaffen bezeichnen müſſen, ſo kann doch die Beſtimmung über den Umfang und die Kraft des Auges ein wichtiges Correctiv für den Künſtler abgeben und er wird bei der Beobachtung jener oben erwähnten optiſchen und äſthetiſchen Geſetze im Voraus in der Lage ſein, ſchon im Projekte annähernd zu beſtimmen, ob die von ihm gewählten Gröſsenverhältniſſe ſowohl im Einzelnen, wie im Ganzen auch nach ihrer Ausführung dem Sehvermögen angepaſst erſcheinen. Ja, noch weitere Vortheile möchte er aus jenen ziehen können, indem es ihm erleichtert wird, für Bauten innerhalb begrenzter Räume, wie auf geſchloſſenen Plätzen und in Straſsen nach der Möglichkeit des Standortes für den Beſchauer die Wirkung der einzelnen Formenelemente ſich beſtimmter vorſtellen zu können. Dabei aber könnte die Anwendung jenes Geſetzes füglich ihr Bewenden finden. Will man aber durchaus für das Gröſsenverhältniſs architektoniſcher Kunſtwerke eine in der Praxis maſsgebende Verhältniſszahl haben, ſo läſst ſich nach dem Geſagten vielleicht annehmen, daſs bei völliger Ungebundenheit des Künſtlers von örtlichen und anderen Verhältniſſen ein Sehwinkel von 24—18 Grad maſsgebend für die Ausbildung der Gröſsenverhältniſſe ſein dürfte. Alles andere aber muſs dem äſthetiſchen Gefühl des Künſtlers überlaſſen bleiben, das noch ſtets das Richtige zu finden gewuſst hat.

Für das deutliche Erkennen der Details nimmt Maertens eine Entfernung von dem Kunſtwerk als die beſte an, welche einen Sehwinkel von 45 Grad zuläſst.

Fig. 3.



Dieſe Beſtimmung erſcheint uns ziemlich willkürlich, obgleich ſie in einem einfachen Verhältniſs zum Gebäude ſelbſt ſteht, indem die Entfernung des Auges vom Gebäude in dieſem Falle der Höhe deſſelben gleichkommt. Freilich iſt es bei dieſer Verhältniſszahl dem ausübenden Künſtler leicht gemacht, die Schwere der einzelnen Ornamente im Voraus genau zu beſtimmen; allein hier treten doch andere Momente mit in Betracht, welche eine ſolche Beſtimmung als unhaltbar oder doch wenig nutzbar für die Praxis erſcheinen laſſen.

Zunächſt wird nämlich das natürliche Gefühl jeden Architekten darauf bringen, diejenigen Ornamente am zarteſten und ausführlichſten zu entwickeln, welche von ſelbſt dem Auge des Beſchauers am nächſten liegen oder mit denen er in unmittelbarſte Berührung kommt, alſo die des unteren Stockwerkes, da bei den höher gelegenen Ornamenten eine feinere Durchbildung für das Auge unkenntlich bleiben würde. Dieſes Prinzip iſt, wenn wir nicht irren, an einem von Profeſſor Schwatlo in Berlin in der Jeruſalemerſtraſse erbauten Hauſe zur Geltung gekommen, und zwar ſo, daſs das untere Stockwerk korinthiſche, das mittlere ioniſche und das obere doriſche Säulenformen zeigt. Freilich ſcheint dieſe Anwendung der griechiſchen Säulen in Widerſpruch zu ihrem Charakter zu ſtehen, indem das um-

gekehrte Verhältnifs der Reihenfolge nach ihrem konſtruktiven Werthe das richtige geweſen wäre. Allein hier beſtimmten rein äſthetiſche Rückſichten den ausführenden Künſtler, und wenn wir dabei auch den Umſtand noch in Betracht ziehen, daſs die Beſtimmung des architektoniſchen Werthes der griechiſchen Säulen nur eine relative ſein kann, daſs wir ferner je nach dem Höhenverhältniſſe auch die doriſche Säule weniger tragfähig darſtellen dürfen, als die korinthiſche, daſs endlich das betreffende Haus in einer Straſse liegt, welche eine Wirkung ſeiner Formen in den oberen Partien nur mühevoll zuläſst, ſo werden wir die Abſicht, welche den Künſtler leitete, wohl zu würdigen verſtehen und unſeren Genuſs durch utilitariſtiſche Kunſtrückſichten nicht ſtören laſſen.

Auſserdem giebt es aber auch noch andere Umſtände, welche uns eine Beſtimmung des Sehwinkels von 45 Grad für die Detailformen als wenig nutzbringend erſcheinen laſſen. Es braucht nämlich ein Geſimſe, um auch unter geringerem Sehwinkel, alſo in weiterer Entfernung zu wirken, nicht immer dieſer entſprechend gröſser gemacht zu werden, ſondern es genügt auch ein reicherer Wechſel von Licht und Schatten an demſelben, um es ſeinem äſthetiſchen Zwecke entſprechen zu laſſen. Dieſe Wirkung kann ſowohl durch plaſtiſche, wie durch maleriſche Ornamentierung oder auch durch beide zugleich erreicht werden. Alle drei Fälle finden ſich auf's reichlichſte in der Praxis vertreten. Da wir aber hiermit zugleich die qualitativen Verhältniſſe der architektoniſchen Kunſtformen berühren, ſo wenden wir uns beſſer dieſem für uns wichtigeren Punkte völlig zu, als Schluſsreſultat für die Dimenſionen der Einzelformen nur noch betonend, daſs auch bei ihnen der konſtruktive und äſthetiſche Zweck, wie bei der Geſammtheit des Gebäudes, maſsgebend für ihre äuſsere Erſcheinung bleiben muſs, jede rein mathematiſche Beſtimmung in der von Maertens vorgeſchlagenen Weiſe aber dem Weſen wahrer Kunſt nicht entſpricht und leicht, wie ſchon ſeine Tabellen ergeben,

zu einer ſklaviſchen Nachahmung führt, die jede originale Kunſtſchöpfung unmöglich macht [1]).

Die Organiſation des menſchlichen Auges iſt von gröſster Bedeutung für die qualitative Ausbildung und Entwicklung der architektoniſchen Kunſtformen geworden, da von ſeiner Fähigkeit, die von den Körpern reflektierten Lichtſtrahlen je nach ihrer Intenſivität in ſich aufzunehmen, ſich der Eindruck der Formen auf unſer Gefühl in gewiſſem Maſse beſtimmen läſst. Da nun hinwiederum im Gefühl reſp. dem ihm entſprechenden Geiſtesorgan, in der Phantaſie, der Urſprung aller Kunſt zu ſuchen iſt, ſo wurde der von der Eigenthümlichkeit der Formen ſelbſt bedingte Lichteffect in gewiſſem Grade maſsgebend für deren Darſtellung.

Es iſt unſeres Wiſſens auf dieſen Zuſammenhang des äſthetiſchen Eindrucks der architektoniſchen Kunſtformen mit deren plaſtiſcher Ausbildung nur wenig oder doch keine gebührende Rückſicht genommen, und wenn wir daher hier den Verſuch wagen, auf Grund allgemeiner optiſch-äſthetiſcher Geſetze eine Architektonik zu begründen, ſo wird man einerſeits, dem Zwecke des Werkes entſprechend, eine ausführlichere Darlegung nicht erwarten dürfen, da hier zugleich der Optiker von Fach an ſeinem Platze wäre, andererſeits aber auch für die Mängel die bei der ſchwierigen Aufgabe wünſchenswerthe Nachſicht üben.

Wenn es nun auch nicht unintereſſant wäre, zunächſt von den einfachſten Formen auszugehen und alsdann die zuſammengeſetzteren hinſichtlich ihrer optiſch-äſthetiſchen Bedeutung zu betrachten und ſo aus den Elementen ſelbſt den Eindruck der

---

[1]) Wir wollen trotzdem auch an dieſer Stelle darauf aufmerkſam machen, daſs die Maertens'ſche Theorie für die Berechnung der Kuppeln, die, um als Kreisform zu erſcheinen, erhöht werden müſſen, von groſser Bedeutung iſt, verweiſen aber wegen des Näheren auf das Werk ſelbſt.

architektoniſchen Kunſtglieder auf unſer Gefühl und ihren Werth für die Kunſtwerke ſelbſt zu entwickeln, ſo ziehen wir es der Kürze halber dennoch vor, ſofort speziell zu der Kunſt desjenigen Volkes überzugehen, welches für unſere ganze Entwicklung grundlegend geweſen iſt und von dem insbeſondere auch die Architektur aller ziviliſierten Völker ihren Ausgangspunkt genommen hat, zu den Griechen, zugleich auf die Kunſt des Volkes zurückgreifend, das ſchon vor dieſen eine Culturſtufe erreicht hatte und nicht ohne Einfluſs auf ſie geblieben iſt.

Wie der doriſche Tempel in der zwar abſtrakten Ausbildung, aber trotzdem energiſchen Klarheit ſeiner Glieder grundlegend und maſsgebend für die Entwicklung der griechiſchen Architektur geworden iſt, ſo auch für die der geſammten Nachwelt. Wir vermögen in der Schlichtheit ſeiner Formen noch den unmittelbaren Urſprung der Kunſt zu erkennen, den Zuſammenhang mit den Uranlagen des menſchlichen Geiſtes, wie wir ſie in den früheren Kapiteln erörtert haben, direkt nachzuweiſen. Es kann dabei von geringer Bedeutung ſein, welchen Weg die griechiſche Kunſt bereits zurückgelegt hatte, bevor ſie zu dieſem hohen Ziele der Entwicklung gelangte. Denn alles menſchliche Ringen iſt von Irrthümern begleitet, und ſo wird auch die griechiſche Kunſt nicht gleich das Richtige gefunden haben; aber das geſunde und rein menſchliche Naturgefühl dieſes Volkes, ſo harmoniſch geſtaltet, wie das keines anderen, hat mit beiſpielloſem Takt alles Irrthümliche auszuſcheiden gewuſst und in dem doriſchen Tempel ein Bild reinſter und edelſter Kunſtentfaltung zu ſchaffen vermocht.

Die Architektur hat in ihrer Conſtruktion vom Handwerk ihren Urſprung genommen, wie wir dies ſchon früher [1]) ausführten. Als Kunſt aber iſt ſie ein Kind des Gemüths,

---

[1]) S. Kap. 2.

geboren aus der Uranlage des menſchlichen Geiſtes gleich den ſelbſtändiger daſtehenden Geſchwiſtern[1]). Durch das Auge und für das Auge, das körperliche Vermittlungsorgan des Geiſtes und der Sinnenwelt, zugleich mitgeſchaffen, haben ihre Formen auch in deſſen Organiſation einen Grund ihrer eigenthümlichen Bildung. Dreierlei iſt es alſo, was wir bei der Ergründung des äſthetiſchen Werthes architektoniſcher Kunſtformen zu berückſichtigen haben: die Conſtruktion als das objektiv Nothwendige, das Gemüth als das ſubjektiv Schaffende und das Auge als das beide Gegenſätze zur Harmonie Vermittelnde. Nur in der Wechſelwirkung dieſer drei Faktoren des architektoniſchen Kunſtſchaffens kann die Eigenthümlichkeit aller architektoniſchen Formen, insbeſondere der Grundformen, geſucht und gefunden werden.

Die erſten Bauten gingen naturgemäſs aus dem nackten Bedürfniſs hervor. Einige Pfähle, ein darüber geſpanntes Fell oder ein Dach anderer Art zum Schutz gegen die Unbilden der Witterung mochten den Anfang zur architektoniſchen Thätigkeit bilden. Mit Kunſt hatte dieſe primitive Art des Bauens nichts gemein. Dieſe konnte ſich erſt dann entwickeln, als die einzelnen Völkerſtämme ſeſshaft geworden waren und ihre Gottesverehrung ſich nicht mehr auf die rohen Naturgewalten beſchränkte, ſondern bereits eine geiſtige Einheit in dem früher als Chaos erſchienenen Weltall erblickt hatte. Die Architektur konnte erſt zu einer Kunſt werden, als ſie ſich von dem bloſsen Bedürfniſs losgeriſſen hatte und einen höheren Inhalt zu ihrer Darſtellung ſich aneignete. Dieſer Inhalt war eben jene Einheit, die Gottheit, vor der die Menſchen die Knie beugten, die ſie als ihren gemeinſamen Schöpfer und Lenker verehrten und der ſie ihre Opfer darbrachten. In dem Verhältniſs zur Gottheit fanden die einzelnen Völker den gemeinſamen

---

[1]) S. Kap. 2.

Mittelpunkt ihres Lebens, und um ihn all ihr Denken und Sinnen, ihre Reden und Thaten, auch die des öffentlichen Lebens, vereinend, begeiſterten ſie ſich mehr und mehr zur Anſchauung der Erhabenheit des Ewigen und wurden emporgetragen zu dem hohen Gefühl der urkräftigen Schönheit des Weltalls, in dem ein ewiger Geiſt über ihnen waltete. Da wurde es denn Bedürfniſs, dem unfaſsbaren Weſen in faſsbarer, menſchlicher Form die Verehrung zu zollen, welche allem Göttlichen nach menſchlichem Urbegriff zunächſt gebührt, und während der Dichter ſeine Hymnen ſang, mochten ſie an ſich auch noch ſo primitiv ſein, während der Prieſter den Stein oder Baum als heiliges Symbol der Gottheit erklärte, der Bildner vielleicht ſchon nach dem Hammer griff und des Gottes Bild in roheſten Zügen meiſselte, ſchuf der Architekt des Gottes Wohnung, ſchuf ſie ſeiner würdig, indem er, über das bloſse Bedürfniſs hinausgehend, aus der Uranlage ſeines Gemüths die Schmuckformen für des Höchſten Haus hervorholte.

Auch der erſte Tempel, welcher das Symbol oder das Bild des Gottes aufzunehmen beſtimmt war, konnte ſich konſtruktiv und äſthetiſch wohl nur wenig vor den gewöhnlichen Bedürfniſsbauten hervorthun. Allein der allgemeine Drang nach der Verehrung des Gottes an dieſer heiligen Stelle, wo ſein Symbol oder Bild aufbewahrt wurde, muſste den Architekten, wenn wir ſo ſagen dürfen, anfeuern, dieſe erhöhtere Bedeutung in der Ausbildung des Tempels ſelbſt zu offenbaren, und die Opfer an Waffen, Schmuckſachen, Perlen, Gold und Silber und anderen Dingen gaben ihm die Mittel an die Hand, dieſem Drang kühner zu folgen und aus ſeiner Phantaſie heraus den Tempel ſinnreicher und anmuthiger zu geſtalten.

So war das Gotteshaus entſtanden und damit der Grund zu aller Architektur gelegt.

Kehren wir jetzt zum griechiſchen Tempel zurück!

Wie bei öffentlichen Verſammlungen der erhöhtere Platz des Vorſitzenden, des Richters oder Fürſten, nicht nur zweck-

entfprechend war, fondern auch zugleich die höhere Bedeutung feines Inhabers für das Gefühl ausdrückte, fo lag es nahe, auch dem Gotteshaus einen erhöhteren Standplatz zu verleihen, dafs es hervorrage aus feiner Umgebung, fich loslöfe von dem Boden, auf dem das Profane unmittelbar feine Stätte fand. So wurde der Blick des Volkes von felbft auf den Tempel als ein bedeutungsvolles und heiliges Haus hingelenkt, als einen Mittelpunkt des öffentlichen Lebens. Während der chriftliche Sinn es liebte, diefe Bedeutung einfach durch Wahl eines höher gelegenen oder künftlich aufgefchütteten Bodens auszudrücken, geftaltete der finnige Grieche diefes natürliche Bedürfnifs einer Auszeichnung des Tempels auch durch feine Lage zu einem künftlerifchen Motive und fchuf das in mehreren Stufen aufftеigende, fich rings unter dem Säulenbau und um ihn hinziehende *Krepidoma* (Fig. 4). Diefer Stufenbau fonderte den Tempel in ganz beftimmter Weife von der Umgebung und dem natürlichen Boden ab, hob ihn hervor vor dem Profanen der Umgebung und fchied das Gebilde des künftlerifchen Geiftes in feiner für fich beftehenden Einheit und Ganzheit von den Gebilden der Natur.

Ueber der Krepis oder dem Krepidoma erhebt fich der eigentliche Tempel, das Säulenhaus. Die Säule ift das Charakteriftikum der griechifchen Architektur und wurde bedingend für deren Entwicklung.

Die älteften Tempel dienten dazu, das Symbol oder Bild des Gottes in fich aufzunehmen, ihm eine gefchützte Stätte zu verleihen, es aber zugleich auch dem Volke zugänglich zu erhalten. Beide Zwecke erfüllte das Säulenhaus. Indem Säulen und Dach mit einander in Verbindung gebracht wurden, wie es das Bedürfnifs ergab, war der Grund zur Entwicklung der Architektur gelegt, das primitivfte Schema des griechifchen Tempels gefunden.

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dafs das ältefte Tempelhaus aus Holz errichtet wurde, dafs auch dem

griechifchen Tempelbau ein folcher urfprünglich zu Grunde gelegen hat, wie diefes noch jetzt in der Uebereinftimmung der

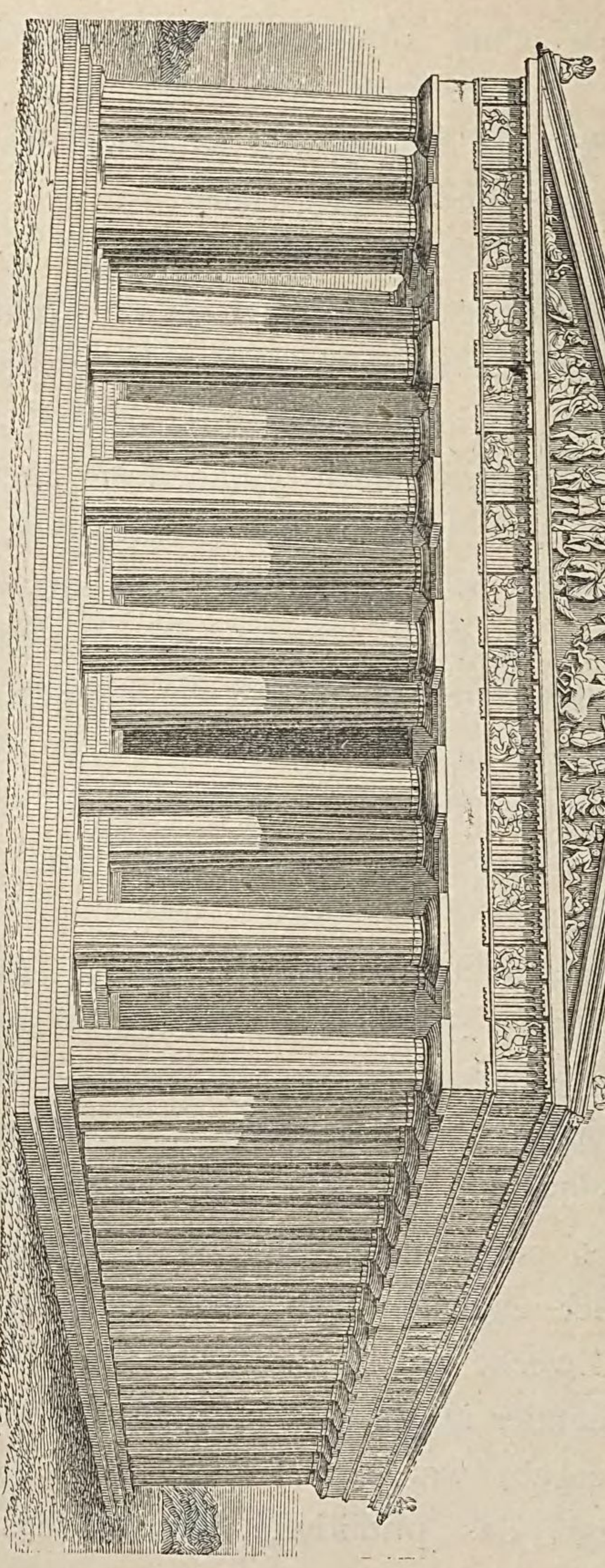


Fig. 4.

Dorischer Tempel. Ansicht des Parthenon.

lyzifchen Felfengräber mit den Hütten der dortigen Bewohner erfichtlich ift. Für die Grundformen der Architektur ift es aber

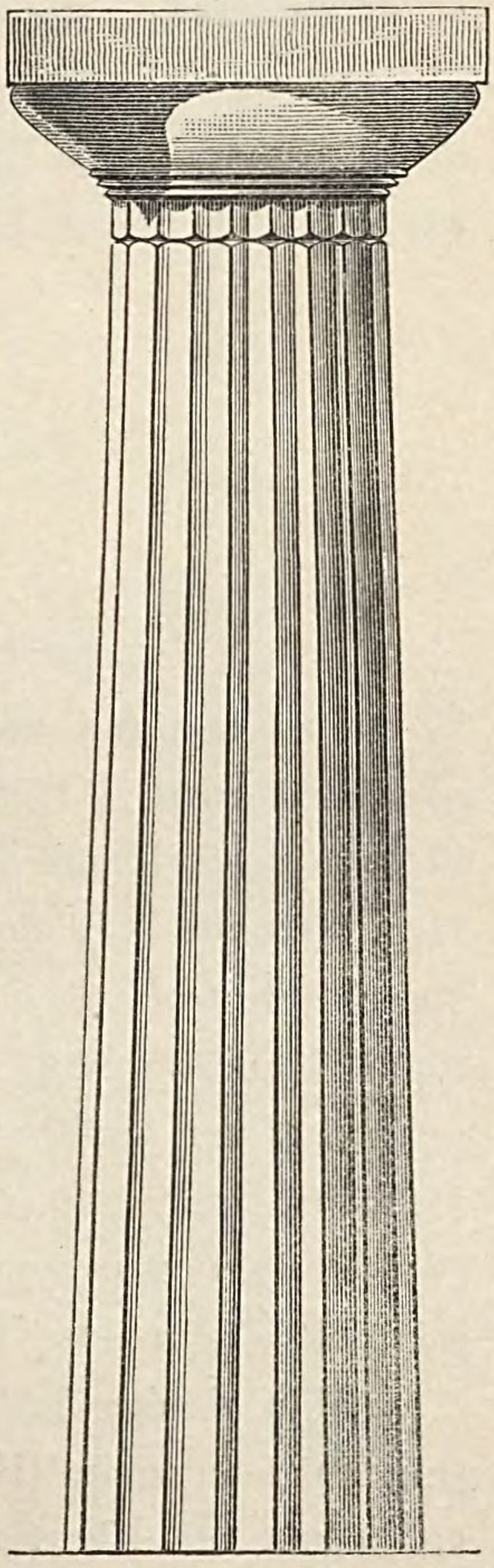
ohne Werth, hierüber eine Entſcheidung treffen zu wollen; denn als ſchöne Formen entſprangen ſie nicht dem Bedürfniſs, ſondern der freien Phantaſie, die Modifikationen aber, welche die Beſchaffenheit des Materials mit Nothwendigkeit bedingte, zu berückſichtigen, iſt hier noch nicht die Stelle.

Die Säule als laſttragendes architektoniſches Kunſtglied hat in der griechiſchen Baukunſt die ihrem Weſen entſprechendſte, gleichſam kanoniſche Ausbildung erfahren, und keine Zeit hat ihre organiſche Bedeutung ſo tief zu erfaſſen und dieſer ſo zutreffenden Ausdruck in der Form zu geben gewuſst, als die der griechiſchen Kunſtblüthe.

Die doriſche Säule iſt die Grundlage aller anderen. In ihren einzelnen Theilen durchaus abſtrakt entwickelt, erſcheint ſie einerſeits als unmittelbares Produkt der ſchöpfungsreichen Phantaſie, wurde ſie andererſeits ſozuſagen die Kernform aller individueller geſtalteten.

Die doriſche Säule (Fig. 5) beſteht aus zwei Haupttheilen, dem runden Stamm und dem Kapitäl, von denen erſterer das eigentlich tragende, letzteres das die Laſt aufnehmende Glied iſt.

Fig. 5.



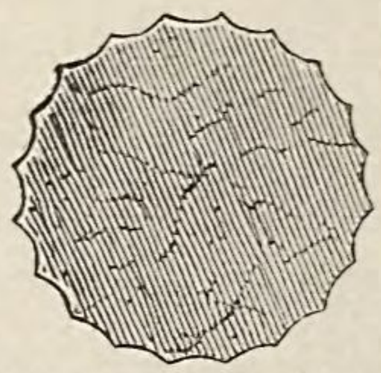
Dorische Säule.

Die Grundform des Stammes iſt der Kreis. Die Natur ſelbſt bot in dem einfachen Baumſtamme dieſe Form dar und ihre Anwendung lag daher ſehr nahe. Zugleich mochte aber auch bei ihrer Darſtellung in dem feſteren und ſpröderen Materiale des

Steines das Gefühl des Gefchloffenen, welches der Kreis gewährt, fowie die praktifche Rückficht auf ihre ftatifche Leiftungsfähigkeit — denn eine runde Säule hat eine dem Tangentenviereck des Grundriffes gleichkommende —, fowie die gröfsere Möglichkeit ihrer Erhaltung gegenüber der eckigen zu ihrer Verwendung mit beftimmend fein.

An dem Stamme der dorifchen Säule fallen uns zunächft in der Längsrichtung befindliche kurvenartige, dicht aneinander gereihte Rinnen auf, fogenannte Kanneluren. (Grundrifs Fig. 6.) Man hat ihre Entftehung auf die mannigfachfte

Fig. 6.



GRUNDRISS EINER DORISCHEN SÄULE.

Weife zu erklären verfucht. Böttticher führt in feiner Nachahmungstheorie [1]) diefe *Rhabdofis* auf die Furchen des bekannten Doldenftengels zurück und fand in diefer Annahme viele Freunde. Allein follte wirklich diefe fo bedeutungsvolle, charakteriftifche Bildung eine blofse Naturnachahmung und fogar Uebertragung von einer im Verhältnifs zur Säule fo gebrechlichen und unfcheinbaren Form fein? Sollte fie nicht vielmehr einen ganz beftimmten äfthetifchen Werth haben und gerade deswegen von der Phantafie erzeugt fein? Ein kurzer Vergleich kann uns vielleicht Klarheit hierüber verfchaffen.

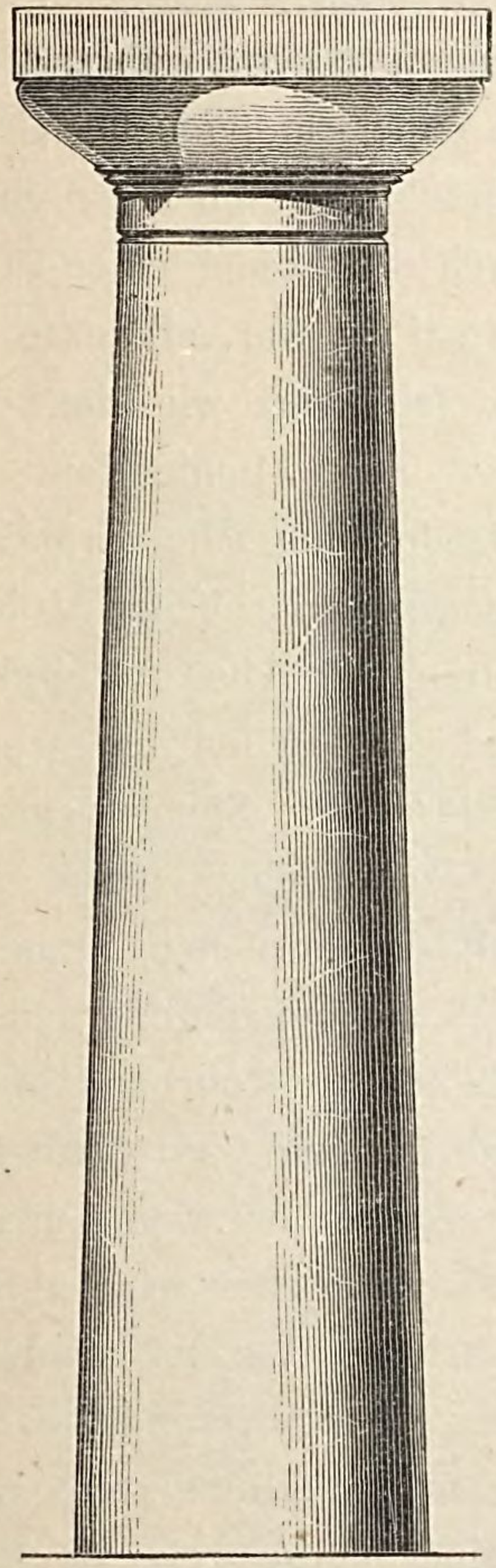
Man denke fich diefelbe dorifche Säule ohne Kanneluren (Fig. 7), oder ziehe (Fig. 8) eine ägyptifche Säule zu Hülfe. Sie erfcheinen, da die Schatten nach links und rechts allmählich verlaufen, ohne eine beftimmte, klar ausgefprochene Grenze zu haben, und zugleich wegen der grofsen glatten Lichtfläche, die

---

[1]) Böttticher, Tektonik der Hellenen. 2. Auflage. Berlin. S. 181, § 3.

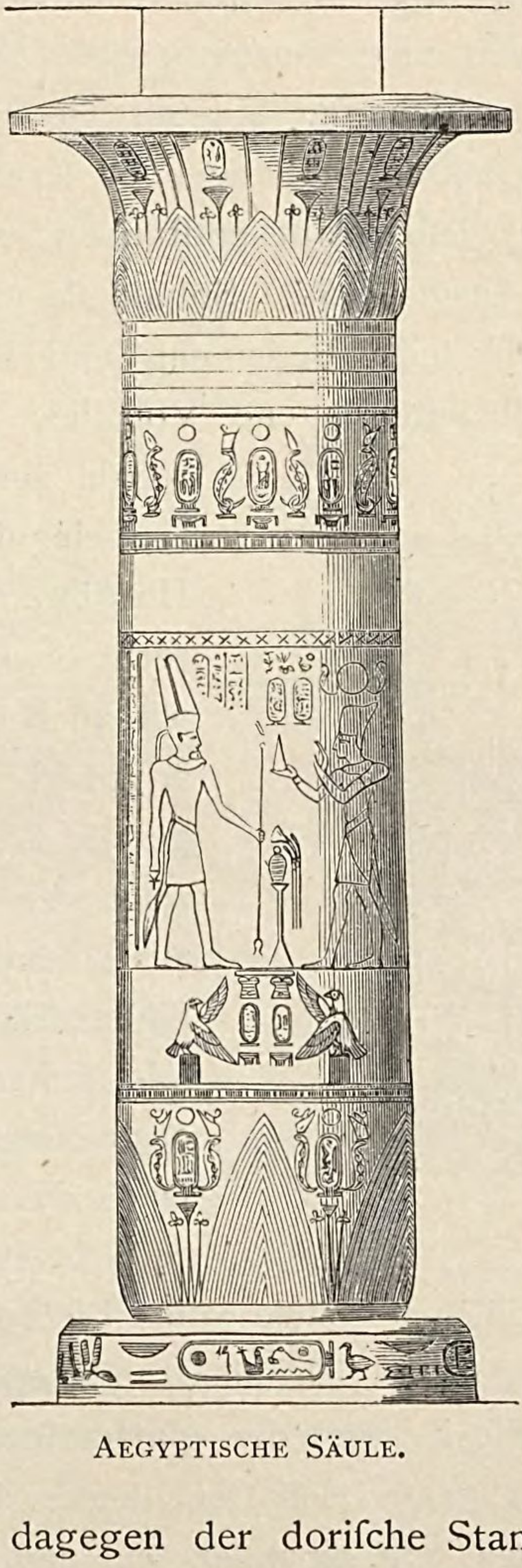
ſie dem Auge darbieten, weich und energielos. Zwar haben wir noch das Gefühl, daſs dieſe Säulen tragfähig ſind; aber ſie ſind ohne Leben, erfüllen ihren Zweck ohne äuſseren Ausdruck

Fig. 7.



Dorische Säule ohne Kanneluren.

Fig. 8.

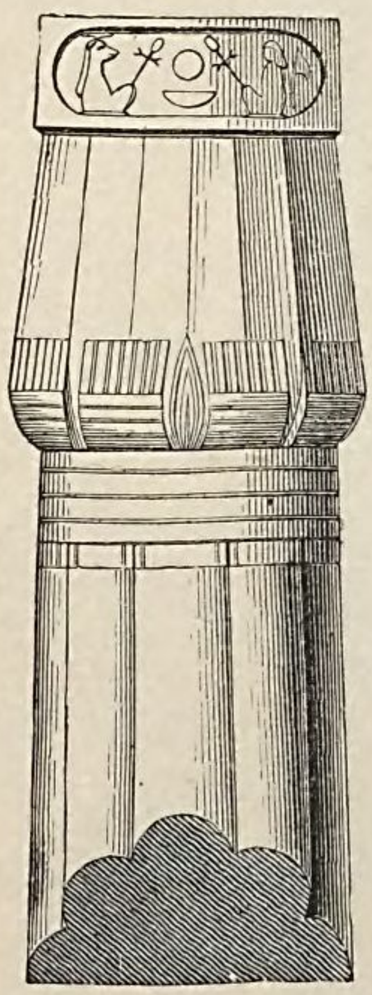


Aegyptische Säule.

der inneren Kraft. Wie anders dagegen der doriſche Stamm! (S. Fig. 5.) Die Monotonie wird durch einen kräftigen Wechſel von Licht und Schatten unterbrochen. Keck, gleichſam mit jugendlicher Elaſtizität ſpringen die ſcharfen und hierdurch

pointierten Ecken vor, ſich in allmählichem und daher auch weichem Schwunge nach dem Mittelpunkte zu wieder abrundend. So paart ſich die Energie des Lichtes mit der Weichheit ſanft ſich abſtufenden Schattens zu einem ſinnvollen Spiel innerer Kraft. Der Mittelpunkt ſcheint in den nach innen gezogenen Kurven ſeine konzentrierende Kraft auszuſprechen, während ſich in den ſcharfen Kanten die Energie einer individuellen, ſich nach auſsen bethätigenden Kraft ausdrückt. Durch einen Zufall mag dieſe Form entſtanden ſein, durch die Laune eines Steinmetzen vielleicht. Sobald ſie aber einmal da war, erkannte das Gefühl ſeine Bedeutung und hielt ſie feſt, und wie das dem Zufall entſprungene Volkslied bald in aller Munde lebt, ſo wurde auch dieſe ſo ſinnreiche Erfindung Gemeingut des ganzen griechiſchen Volkes. Um ihre Bedeutung für die Architektur recht überzeugend klar zu machen, wollen wir auch noch eine andere Säulenform der ägyptiſchen Kunſt heranziehen, welche das gerade Gegentheil des doriſchen Stammes zeigt. Es iſt dieſes die bekannte, ſcheinbar aus zuſammengebundenen Rohrbündeln gebildete Säule, von der wir Fig. 9 ein Beiſpiel geben. Die Spitzen wenden ſich hier nach innen, die Kurven gehen nach auſsen. Dadurch tritt freilich ein Wechſel von Licht und Schatten ein; aber während bei der griechiſchen Säule die Lichtpartien ſich verminderten, vermehrten ſie ſich hier, und jede einzelne Kurve zeigt dieſelbe Weichheit, wie der glatte Stamm an ſich im Groſsen zeigen würde. Die Schatten dienen bloſs zu einer Trennung dieſer Kurven von einander und dadurch wird erſt recht die Einheit gelockert und die Weichheit und Schlaffheit vermehrt, ja, ſo vermehrt, daſs die Bänder unter dem Kapitäl als ein die Stäbe zuſammenhaltendes Band erſcheinen, ohne welches die Säule in

Fig. 9.

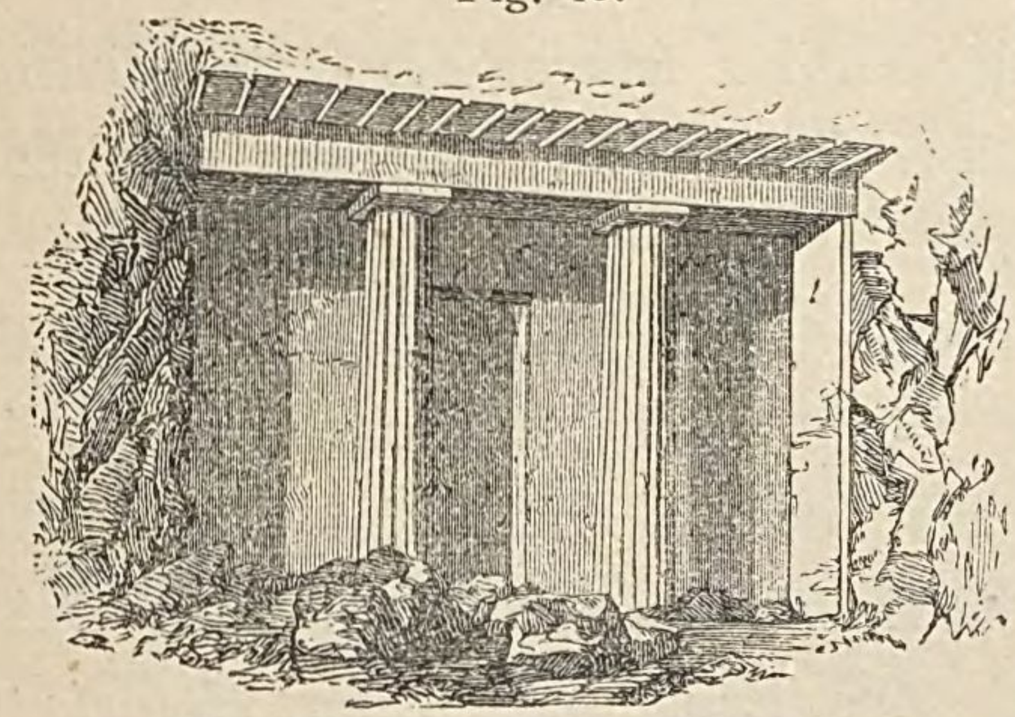


Aegyptische Säule.

ihre einzelnen Säulchen auseinanderfallen würde. Ein Blick auf die doriſche Säule wird den Gegenſatz zum Vortheil der letzteren ohne Weiteres klar machen.

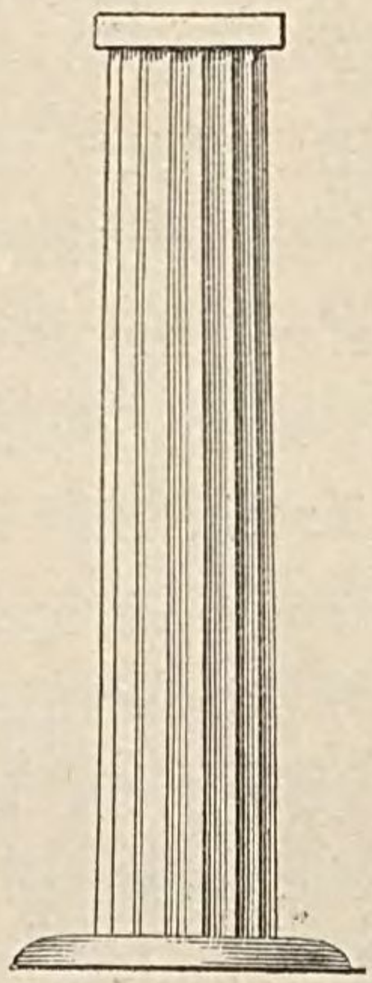
Das älteſte uns erhaltene Beiſpiel eines kannelierten Säulenſchaftes finden wir zu *Beni-Haſſan* in Aegypten an den mit Beziehung auf Griechenland ſogenannten *protodoriſchen* Säulen (Fig. 10 und 11) einer Felsfaçade. Man hat daſſelbe

Fig. 10.



Felsfaçade zu Beni-Hassan.

Fig. 11.



Säule zu Beni-Hassan.

vielfach dazu benutzt, um auf den Zuſammenhang der griechiſchen Kunſt mit der ägyptiſchen hinzuweiſen. Allein dieſes vereinzelte Beiſpiel kann wohl kaum als Beleg dafür dienen, ſo ſehr wir ſelbſt auch dieſen Zuſammenhang anerkennen müſſen. Es war vielmehr nur ein glücklicher Zufall, der den Künſtler dieſer Façade auf dieſes für die Kunſt ſo wichtige äſthetiſche Motiv brachte. Die Uebereinſtimmung ging aus einem gemeinſamen architektoniſchen Gefühl hervor, das ſeinen Urſprung in der allgemein menſchlichen Geiſtesanlage hat. Während aber der Grieche dieſes Motiv in ſeiner Bedeutung verſtand und es wirklich zu einem allgemeinen machte, konnte der in der Maſſe und Fülle der Erſcheinungen ſich nicht als Einheit erfaſſende und daher unfreie, von der Materie noch beherrſchte Aegypter in ihm höchſtens eine Bereicherung der

ſchon unzähligen, faſt in's Maſsloſe geſteigerten Formenfülle erblicken.

Im Verhältniſs zum doriſchen Säulenſchafte erſcheint dieſer protodoriſche trotz der Kanneluren noch nüchtern und leblos. Es hat dieſes ſeinen Grund in einer ganz beſonderen Feinheit der Bildung des doriſchen Säulenſchaftes. Derſelbe, unmittelbar von dem Krepidoma auffteigend, ſchwillt in ſanfter Kurve bis zu einem Drittheil ſeiner Höhe um ein Geringes an und verjüngt ſich erſt dann in um ſo energiſcherem Linienzuge der Laſt entgegen. Dieſe Anſchwellung, *Entasis* genannt, und dieſe Verjüngung verleihen dem Schafte der griechiſchen Säule einen ganz beſonderen Reiz. Die *Entasis* ſcheint durch die Elaſtizität der belaſteten Säule hervorgerufen zu ſein, und wir erhalten ſomit in ihr ein Bild inneren thätigen Lebens. Zuſammen mit der Verjüngung des Stammes, die den Eindruck ſich zur Aufnahme der Laſt konzentrierender Kraft macht, ſpricht ſich in dieſer Anſchwellung ein Leben aus, das, obgleich im todten Steine dargeſtellt, dennoch aus einer inneren, ſelbſtbewuſsten Geiſteskraft zu ſtammen ſcheint. Zur Erklärung dieſer *Entasis* ſind manche Hypotheſen aufgeſtellt worden. Insbeſondere berief man ſich darauf, daſs eine in gerader Linie ſich verjüngende Säule in ihrem mittleren, von freier Luft umgebenen Theile dünner erſcheine, als ſie in Wirklichkeit iſt, und ſomit den Eindruck der Schwäche, des in ſich Zerbrechlichen hervorrufe [1]). Wir können, dieſe optiſche Täuſchung zugebend, dennoch hierin den Grund für dieſe höchſt eigenthümliche Bildung nicht

---

[1]) So auch Scheffler in ſeiner phyſiologiſchen Optik, Braunschweig 1864, S. 2, wo es heiſst:

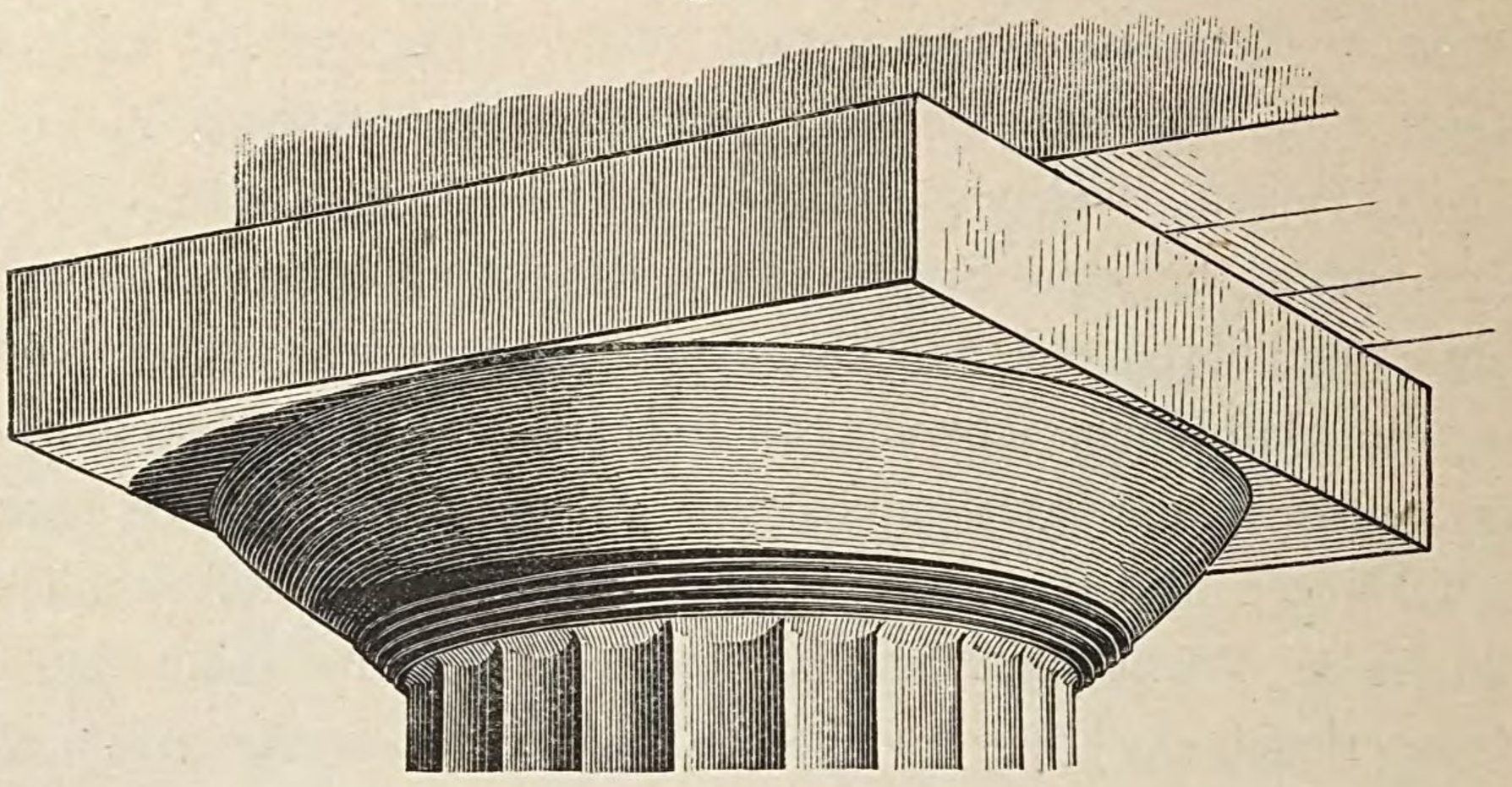
„Man beobachtet häufig, daſs gerade Linien, namentlich die Kanten von Körpern, welche in heller Luft ſtehen, unter gewiſſen Umſtänden, keineswegs immer, krumm erſcheinen. Dieſe Wahrnehmung veranlaſste ſchon die Griechen, die frei ſtehenden Säulen, nicht die an die Wand ſich lehnenden Pilaſter, mit einer Ausbauchung, *Entasis*, zu verſehen, lediglich damit dieſelben dem Auge als gerade erſchienen.“

finden. Denn die Säule erſcheint auch in Wirklichkeit dem Auge in dieſer Kurvenlinie, und nicht als in gerader Linie ſich zuſpitzend. Es war vielmehr nur das feine äſthetiſche Gefühl des Griechen, welches die *Entaſis* in's Leben rief. In den Gymnaſien, bei den Spielen und Ringkämpfen gewöhnte ſich ſein Auge durch das Anſchauen edel geformter, nackter Körper an die elaſtiſchen, ſchwungvollen Linien des lebenden Körpers. Er muſste in der Anſpannung und Anſchwellung an den unteren und oberen Extremitäten den Ausdruck der Kraft erblicken, die ſie in Wirklichkeit haben, und es lag nahe, dieſe ſinnvolle Naturerſcheinung auf das gebundene Leben in der Architektur zu übertragen und dieſer ſo den Schein freiheitlicher Kraft zu geben. So ſteht die Säule in ihrer Anſchwellung und Verjüngung denn da als in freier Entfaltung ihrer Kräfte befindliche Form. Die im Steine ſchlummernde Kraft des Widerſtandes iſt im Aeuſseren der Säule zu einem ſinnreichen, lebensvollen Spiel entbunden und offenbart ſich unſerem Gefühl durch den Schwung und die Energie der Linie, über die das Auge hingeleitet wird, durch die Verjüngung zugleich nach oben gelenkt, wo ſich die Säule zur Aufnahme der Laſt in ganz beſonderer Weiſe vorbereitet. Zunächſt ſich in einer geſchwungenen Linie kräftig ringsum ausdehnend, iſt ſie unmittelbar unter dem Architrav mit einer viereckigen Platte bedeckt. Die erſtere Form nennt man den Echinus, die letztere den Abakus.

Die ägyptiſche protodoriſche Säule zeigt dieſe Ausbildung des Kapitäls noch nicht, iſt zur Aufnahme der Laſt vielmehr nur mit der Platte gekrönt. Beide Formen haben aber ihren beſonderen äſthetiſchen Werth und ſind vermuthlich auch bloſs, wie die Rhabdoſis, aus rein künſtleriſchen Urſachen entſtanden.

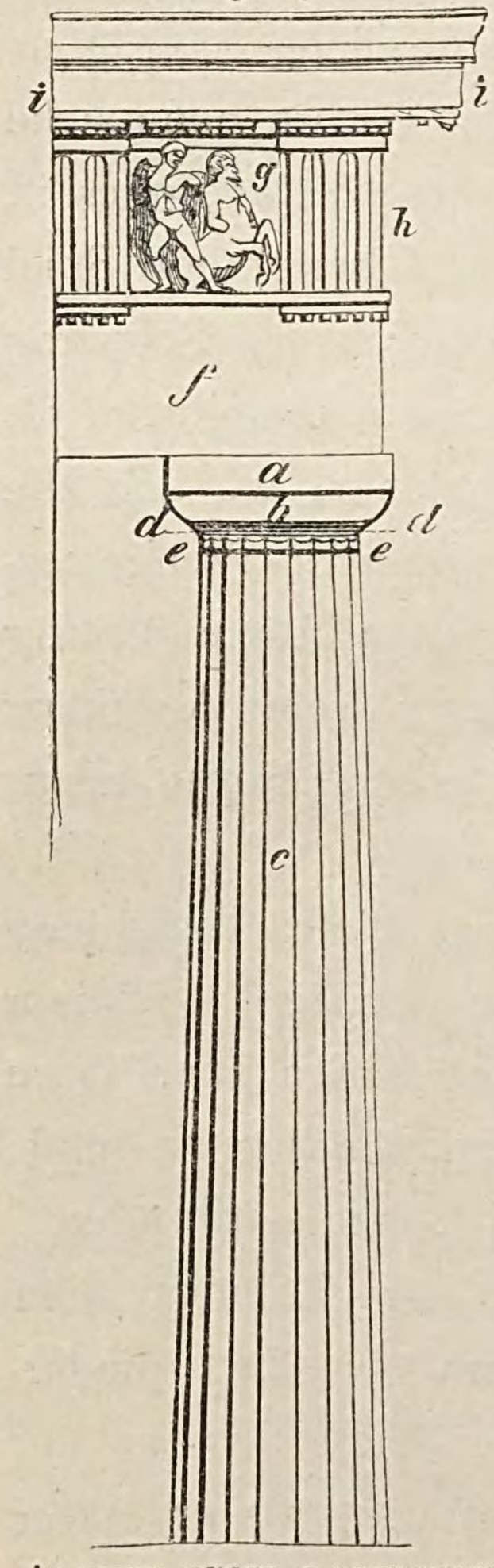
Böttticher läſst in ſeiner Tektonik den Echinus oder Wulſt nach Analogie von Blättern, die durch eine Laſt niedergedrückt ſind (Fig. 12), entſtehen, und er fühlte ſich in der Richtigkeit dieſer Annahme um ſo feſter beſtärkt, als er ſpäter bei einer eingehenden Unterſuchung der Akropolis Spuren

Fig. 12.



Dorisches Kapitäl.

Fig. 14.



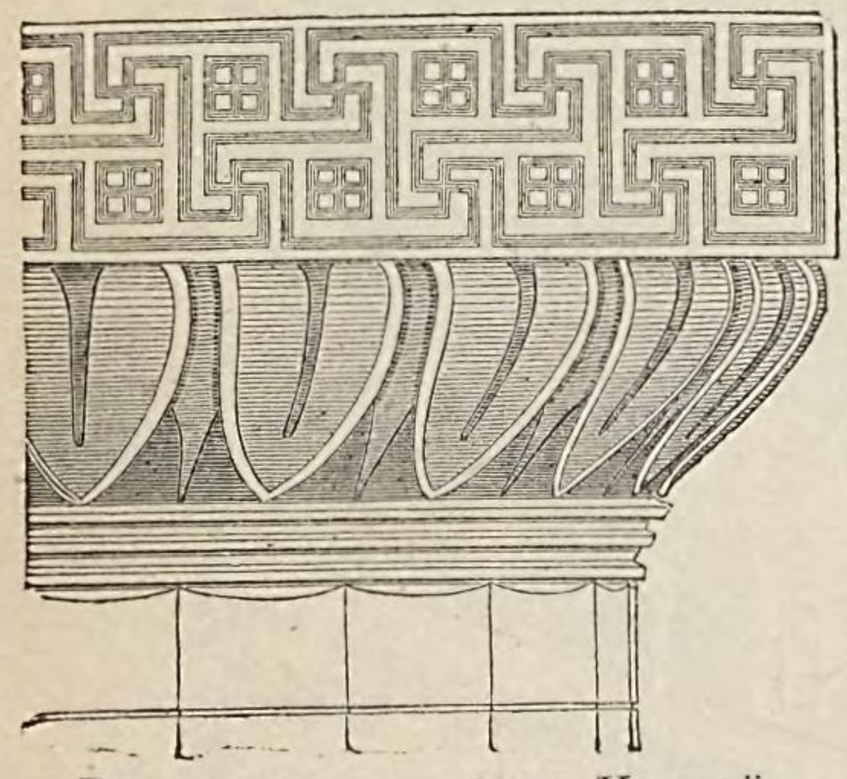
Aufriss einer dorischen Säule sammt Gebälk.

gemalter Blattſchemata an den Kapitälen vorfand. (Fig. 13.) Allein auch dieſer gewiſs ſehr merkwürdige und beachtenswerthe Umſtand kann uns von der Richtigkeit der Böttticher'ſchen Hypotheſe nicht überzeugen. Denn bei einer Bemalung des Wulſtes nach einem ſenkrechten Linienſchema ergab ſich die Aehnlichkeit der ſo entſtehenden Formen mit einem Blatte von ſelbſt und die Phantaſie wurde nunmehr unwillkürlich dazu getrieben, ihren Nachahmungstrieb auch an dieſer Stelle zu bethätigen. Wenn wir in Wirklichkeit durch dieſe Blätterbemalung den Eindruck erhielten, als ob die Laſt durch Zuſammenpreſſung den Wulſt gebildet hätte, ſo würden wir uns eines ängſtlichen Gefühls wohl kaum erwehren können, und die Sicherheit, welche die Conſtruktion thatſächlich bietet, wäre für unſer Gefühl nicht vorhanden. Auſserdem aber ſtanden die

älteſten Griechen der Natur noch viel zu naiv gegenüber, als daſs ſie auf dieſem Wege der Reflexion zu der eigenthümlichen Ausbildung des doriſchen Kapitäls gelangt wären. Wir ſind der Anſicht, daſs auch hier nur der feine Inſtinkt künſtleriſcher Phantaſie das Richtige fand, der Verſtand aber erſt hinterher die Bedeutung dieſer Form erkannte.

Zwiſchen der eigentlich tragenden Säule und dem Architrav war ein doppelter Gegenſatz für das Auge zu vermitteln: erſtens der zwiſchen der ſenkrechten und wagerechten Richtung und zweitens der zwiſchen der runden und viereckigen Form. Beides wurde durch den Echinus und Abakus des doriſchen Kapitäls am einfachſten erreicht, und zwar durch den erſteren, indem er mit der wagerechten Rundung zugleich die ſenkrechte verband und in ſeinen äuſserſten Punkten das Auge direkt zu der viereckigen Platte des Abacus (Fig. 14) hinüberführte. Durch dieſe aber war nicht nur äſthetiſch die viereckige Form des Architravs vorbereitet, ſondern ſie erfüllte zugleich den praktiſchen Zweck eines geſicherten Auflagers für denſelben. So gleitet denn das Auge, faſt ohne ſich deſſen bewuſst zu werden, von einem Gegenſatz zum andern, in allmählichem Übergange von der Kraft zur Laſt hinübergeführt, die in der Verbreitung des Kapitäls zugleich eine geſicherte, unſerm Gefühl entſprechende Baſis für ihr ruhiges Beharren findet.

Fig. 13.



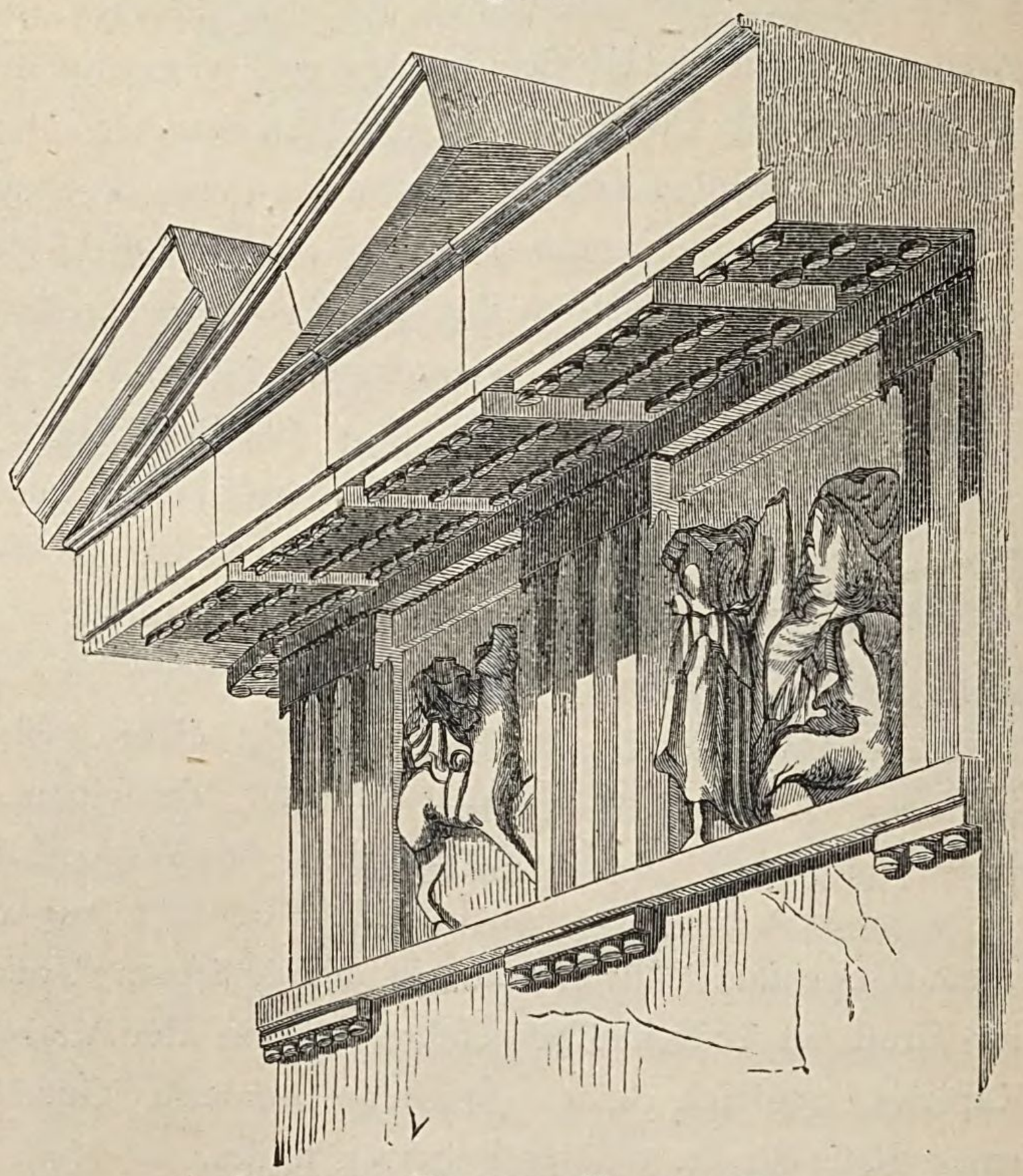
Bemaltes dorisches Kapitäl.

Somit erſcheint das doriſche Kapitäl als die Kontraſte zur Harmonie vermittelndes Glied, als eine von unſerm Gefühl für die Ganzheit und den Zuſammenhang der zur Einheit zu verbindenden Gegenſätze geforderte Form.

Eine dem doriſchen Kapitäl ähnliche Bildung findet ſich in der chriſtlichen Architektur des Mittelalters bei dem roma-

niſchen Stil, im ſogenannten Würfelkapitäl (Fig. 15) wieder. Nur dadurch unterſcheidet ſich dieſes von jenem, daſs der Abakus nicht geſondert vom Echinus dargeſtellt iſt, daſs beide vielmehr unmittelbar in einander übergehen und ſo die Vermittlung der Gegenſätze noch direkter erfolgt. Beide Kapitäle aber entſtammen offenbar dem gleichen äſthetiſchen Gefühl, für das Auge einen möglichſt ruhigen Fluſs der Linien zu erzielen.

Fig. 16.



Dorischer Fries mit Kranzgesims.

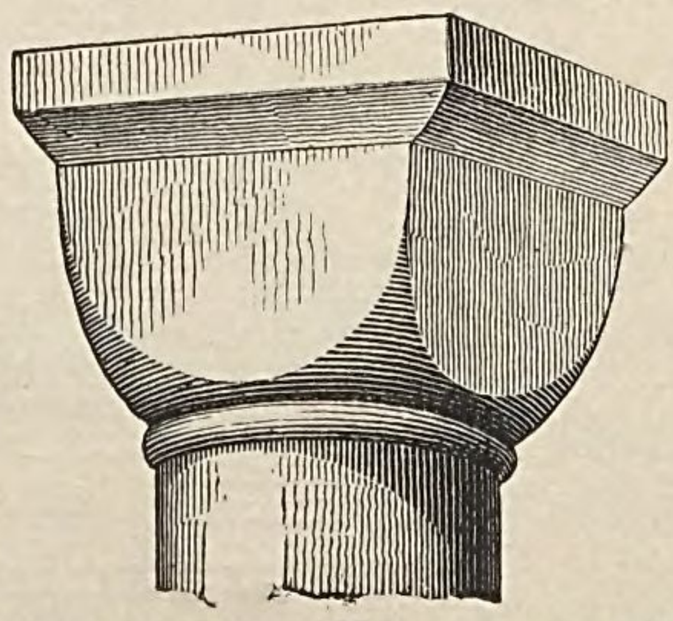
Dieſe Vermittlung der Gegenſätze der Kraft und Laſt wurde auf andere Weiſe erreicht, indem der tragende Körper ſich allmählich erweiterte. Dadurch entſtand die Kelchform, wie wir ſie ſchon in der ägyptiſchen Architektur ausgebildet vorfinden (ſiehe Fig. 8). Hier lag die Aehnlichkeit mit Naturformen

noch näher, als bei dem doriſchen Kapitäl, und man gewöhnte ſich daher auch bald daran, die lebendigere, ſchattenreichere und daher reizendere Form der Blätterkapitäle den einfacheren vorzuziehen. Mit dieſer war der bedeutendſte Schritt für die Entwicklung der Ornamentik gethan, und die abſtrakteren Formen muſsten mehr und mehr den konkreteren weichen oder ſich doch eine reichere Entfaltung gegenüber ihrer früheren Einfachheit gefallen laſſen. Der Wulſt wurde z. B. zum Eierſtabe, der einfache Kelch zu einer Reihe ſinnvoll ſtiliſierter Blätter.

Es würde uns an dieſer Stelle zu weit führen, wollten wir den Fortſchritt von dem ruhig Erhabenen zum lebensvoll Anmuthigen in der Ausbildung der architektoniſchen Kunſtformen weiter verfolgen. Es genügt ein Blick auf die Geſchichte der Architektur, um erkennen zu laſſen, wie im Laufe der Zeit das Verlangen nach erhöhteren Lichteffekten Platz greift und wie mit einem fortſchreitenden Naturalismus die Ornamentik ſich reicher und üppiger geſtaltet. Nur zwei Beiſpiele möchten wir für den Zuſammenhang des konſtruktiv Nothwendigen mit dem ſubjektiv Schaffenden durch das Auge anführen: die ſogenannten Triglyphen des doriſchen Tempels und die Baſen der Säulen.

In der Fig. 16 geben wir einen doriſchen Fries mit Geiſon oder Kranzgeſims. Die mit je zwei ganzen und je zwei halben Einſchnitten verſehenen Triglyphen haben urſprünglich den Zweck gehabt, die Geiſonplatte zu ſtützen. Sie hatten alſo mit den Säulen eine gleiche Funktion. Dieſe kennzeichnete der Grieche, wie bei jenen durch Kanneluren, durch Einſchnitte. Der Schatten, welcher dadurch in ſenkrechter Richtung dieſe

Fig. 15.



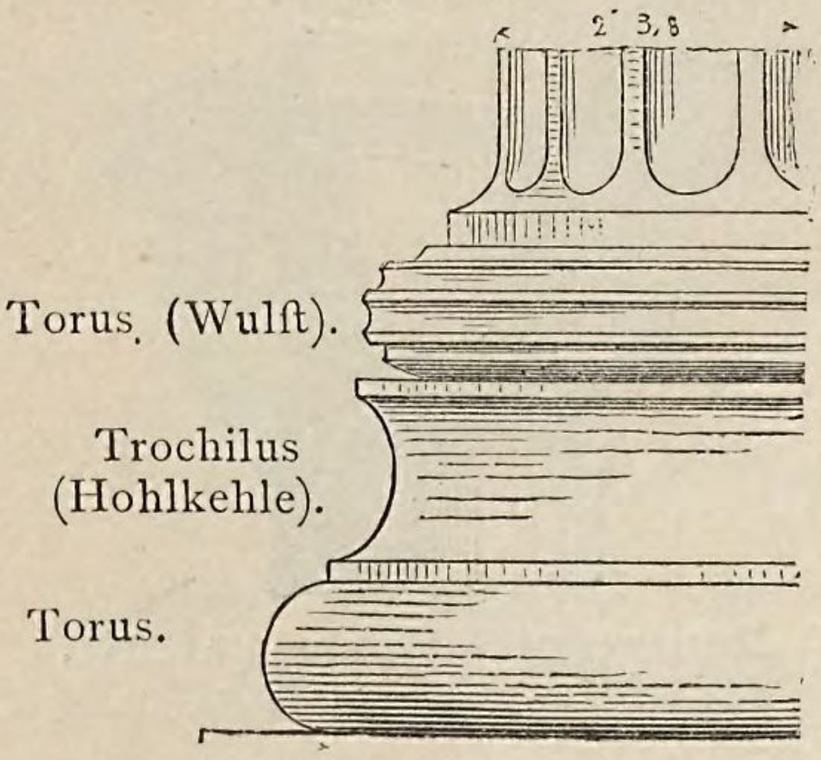
Romaniſches Würfelkapitäl.

Blöcke nach Aufsen belebte, hob die Höhenrichtung derſelben als in Anſpruch genommen auch für das Auge und ſomit für das Gefühl hervor. Dafs bei dieſer Form kein Doldenſtengel als Muſter zu Grunde gelegen hat, iſt wohl klar; und nach blofser Analogie mit den tragenden Säulen dieſe Form alſo ſich bilden zu laſſen, hieſse den Griechen ſinnloſe Willkür zuſprechen.

Der doriſche Säulenſchaft ſteigt unmittelbar von dem Stylobat als ſeiner Baſis mit ſeinen Kanneluren auf. Er bedurfte in ſeiner gedrungenen Stärke keiner beſonderen Vorrichtung, um ſeine Standfeſtigkeit auch für unſer Gefühl auszuprägen. Anders war dieſes bei den ſchlanker und weicher gebildeten ioniſchen und korinthiſchen Säulen der Fall. Bei dieſen würde der Mangel einer Sicherheit gewährenden Baſis ſich als beängſtigend und daher auch als äſthetiſch fehlerhaft fühlbar machen.

Die Baſen hatten daher den Zweck, ſowohl den Säulen eine ſichere Unterlage zu gewähren, als auch den Uebergang von der wagerechten Linie zur ſenkrechten zu vermitteln. Sie haben alſo dieſelben Funktionen wie das Kapitäl zu erfüllen, nur in umgekehrter Reihenfolge, und verjüngen ſich daher auch dem entſprechend nach oben zu.

Fig. 17.



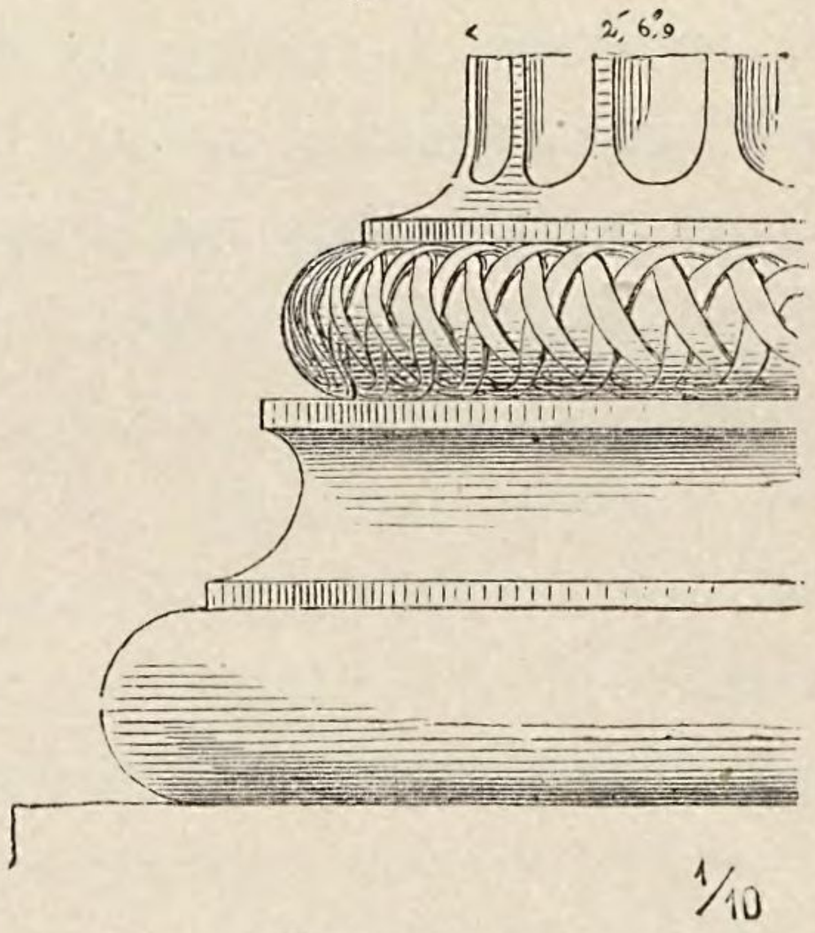
SÄULENBASIS.

Auch hier (Fig. 17.) iſt wiederum der Torus oder Wulſt als Vermittlungsform vom Stylobat zur Säule gewählt. Da aber dieſer allein leicht den Eindruck des Zuſammengepreſsten und deswegen Weichlichen und Haltloſen machen würde, ſo ſchob man einen Trochilus, eine Hohlkehle, ein. Dadurch gewinnt die Baſis den Eindruck des elaſtiſch Geſpannten; die Säule erſcheint wie von Federkraft emporgehoben und daher der Wulſt wie von innerer Kraft belebt.

Zwiſchen den Wülſten und dem Trochilus pflegen ſich ſchmale Stege zu befinden. Dieſe Trennungsglieder dienen dazu, die einzelnen Hauptttheile auch für das Auge von einander zu ſondern; denn ohne ſie würden die Curven ineinanderflieſsen, und da wir weder ihren Anfangs- noch ihren Endpunkt herausfühlen könnten, würde die Baſis weich und verſchwommen erſcheinen.

Die horizontalen Linien kennzeichnen die Baſis als ruhig ſich lagernde Maſſe im Gegenſatz zu der auch in den Canneluren kräftig aufſtrebenden Säule. Man mochte ſie daher gerne häufen, wodurch der Schein der Elaſtizität und des inneren Lebens noch erhöht wurde. Wenn aber der Drang nach Lichteffekten auch dazu führte, wie in Fig. 18, um den oberen Wulſt eine Bandverflechtung herumzuwinden, ſo iſt auch deswegen noch kein Grund vorhanden, den Torus nach Analogie zur Sicherheit umwundener Bänder erklären zu wollen. Vielmehr tritt überall nur der Reiz ſinnigen Formenſpieles hervor, das aber deswegen noch nicht zu einer ſklaviſchen Nachahmung zu werden brauchte.

Fig. 18.



1/10

SÄULENBASIS.

Auch das iſt bezeichnend, daſs die Säulen nicht unmittelbar in energiſcher Senkrechten ſich der Baſis anſchlieſsen, ſondern daſs ſie zunächſt in einer kleinen Curve allmählich aufſteigen. In erſterem Falle würde die Säule als verſenkt in die Baſis erſcheinen; ſo aber hebt ſie ſich mit eigener Schwungkraft von dieſer empor und die Belaſtung erſcheint gemildert für das Gefühl.

So wuſste der künſtleriſch auf's höchſte begabte Grieche mit den einfachſten Formen das Bedeutendſte zu leiſten. In der älteſten Zeit waren es ruhigere und einfachere Lichteffekte,

die ſeinem Auge genügten. Je weiter aber griechiſches Leben ſich ausbreitete über die Länder des Abend- und Morgenlandes, je mehr es ſelbſt von fremden Völkern in ſich aufnahm, um ſo reicher geſtaltete ſich auch das Leben der Architektur. Das menſchliche Gefühl verlangte mit der ſteigenden Cultur nach immer neuen Reizen und das vertieftere Gemüthsleben des Subjektes wollte auch gemüthreichere, anheimelndere Formen. Und als eine neue Weltrichtung mit der Lehre des Nazareners Platz griff, da wollte auch das Auge in den ruhigen Linien der Antike kein Genüge mehr finden und eine neue Kunſt mit lebensvolleren, lichtreicheren Formen verdrängte die alte, ſtille Hoheit der griechiſchen Kunſt. Ein ernſtes, zur Beſchaulichkeit neigendes Gemüth pilgert aber noch immer gerne zurück zu dieſer erhabenen Schönheit, und die Zeit, welche aufhört, von ihr zu lernen, iſt unfähig für die Kunſt der Architektur geworden. Wir werden daher im nächſten Bande zurückkehren zu dieſem Fundamente unſerer modernen Kunſt und uns inniger, als es an dieſer Stelle geboten ſchien, mit ſeinen Formen befreunden.

Die Architektur und die Geschwisterkünste.

Zur Befriedigung des Erkenntnifsdranges ift es die erfte und nothwendigfte That des menfchlichen Geiftes, in dem Chaos der Erfcheinungen die ordnende Einheit aufzufinden, das Gleiche dem Gleichen zu gefellen, das Heterogene zu trennen und fo beftimmte, in fich abgegrenzte Gebiete des Wiffens herzuftellen. Die Unfähigkeit des Menfchen, das All in feinen Einzelheiten zu erfaffen, bringt es von felbft mit fich, dafs er feine Kräfte der wiffenfchaftlichen Unterfuchung eines einzigen oder doch eines verhältnifsmäfsig engen Gebietes widmet, um in fortfchreitender Erkenntnifs die Geheimniffe von deffen innerftem Wefen zu enthüllen und fo die Menfchheit in dem zwar unbeftimmbaren, aber in der Entwicklung der Weltgefchichte fich trotzdem offenbarenden Ziele der Vervollkommnung nach dem Mafse der ihm verliehenen Kräfte zu fördern.

Diefe Befchränkung, welche der menfchliche Geift fich felbft aufzuerlegen genöthigt ift, führt mit Nothwendigkeit eine gewiffe Einfeitigkeit herbei, die ihn verhindert, ftets den Zufammenhang des Einzelnen mit der Gefammtheit, für die es doch nur da ift und vollen Werth beanfpruchen darf, der That-

ſächlichkeit entſprechend im Auge zu behalten. Der Verſtand ſucht nach Ordnung und Einheit der Dinge, das Leben aber bringt ſie in Wechſelwirkung zu einander, ohne zwar jene aufzuheben, aber die Dinge doch durch Uebergangsformen oder auch direkt mit einander verſchmelzend und einen ſtetigen Fluſs der Erſcheinungen herſtellend. Das Prinzip des gröſsten der vorſokratiſchen Philoſophen, Heraklit's von Epheſus, von dem ewigen Fluſs der Dinge, ihrer ununterbrochenen Bewegung und Wandelung hat nicht nur für das Nacheinander der Zeit, ſondern auch für das Nebeneinander des Raumes ſeine Wahrheit. Nur eine der Beſchränktheit des menſchlichen Geiſtes entſproſſene Einſeitigkeit ſtellt den Anſpruch auf einen engherzigen Puritanismus in allen Gebieten des Lebens, der der Wirklichkeit wenig entſpricht und das Urtheil in rigoriſtiſche Schulweisheit einſchränkt.

Dieſer Gefahr ſind wir alle unterworfen, da es uns unmöglich iſt, das Weſen der Dinge nach ſeiner ganzen Tiefe und in all ſeinen Beziehungen zu erkennen; denn unſer Wiſſen iſt Stückwerk und alles Begreifen nur eine beſchränkende That unſeres Geiſtes. Auch bei der Beurtheilung der einzelnen Künſte ſind wir daher der Gefahr dieſer Einſeitigkeit ausgeſetzt, und mit Vorliebe uns in dem einen Gebiete bewegend, verlieren wir leicht den Zuſammenhang mit der Geſammtheit und ſtellen Anforderungen an die eine Kunſt, die zwar ihrem verſtandesmäſsigen Begriff ſo völlig entſprechen mögen, daſs ihre Ueberſetzung in die Praxis jeden Tadel hinfällig machen müſste, gegen die aber dennoch von der um Begriffe ſich wenig kümmernden Phantaſie in mehr oder minder hohem Grade geſündigt wird. Wie aber die ſchöpferiſche Phantaſie ſelbſt in dieſer Hinſicht ein weites Gewiſſen zeigt, ſo thut es nicht minder das Gefühl des unbefangenen Beſchauers, das in dem Reiz der Formenfülle ſchwelgt und, ſich frei und ungebunden ergehend, alle Begriffe der Wiſſenſchaft in dem Zettelkaſten — man verzeihe den Ausdruck! — des Gedächtniſſes

unberührt an ihrem Platze ruhen läſst. Eine jede Kunſt hat ihr ganz beſtimmtes, eigenthümliches Weſen, und da jedes Weſen ſeinen Charakter nur in der Begrenztheit entwickeln kann, ſo hat auch jede Kunſt ihre Grenze, deren Ueberſchreiten auf Koſten unſers äſthetiſchen Gefühls ſtattfinden muſs. Dieſe Grenze bildet freilich keine ſcharf gezogene Linie, ſondern gewiſſermaſsen ein neutrales Gebiet, an das die einzelnen Künſte gleiches Anrecht haben.

Es iſt ſowohl für den ausführenden Künſtler, wie für den Kritiker nothwendig, dieſes Grenzgebiet zu kennen, und wir wollen es daher auch hier in unſere Betrachtung hineinziehen.

In welchem Verhältniſs, haben wir uns daher zu fragen, ſteht die Architektur zu den Geſchwiſterkünſten, der Plaſtik und der Malerei? Wie weit darf ſie, unbeſchadet der Erreichung der ihr zukommenden, eigenthümlichen Wirkung, ſich derſelben bedienen und welchen Bedingungen haben jene ſich zu fügen, wenn ſie in den Dienſt der Architektur treten?

Nach dem bloſsen äuſseren Zwecke, den die Architektur als raumbildende Kunſt zu erfüllen hat, dieſes Verhältniſs zu beurtheilen, dürfen wir uns wohl hier zunächſt erſparen; denn für das Gebäude als architektoniſches Kunſtwerk dünkt es uns von durchaus geringer Bedeutung zu ſein, ob es als Aufbewahrungsort für Kunſtſammlungen dient oder in ſeinen Flächen der Plaſtik und Malerei Raum zur Entfaltung ihrer Kräfte bieten kann, da ihr eigenes Weſen Modifikationen hierdurch nicht erleidet, wohl aber jene ſich gewiſſen ſtiliſtiſchen Bedingungen zu fügen haben, die ihnen einen beſtimmten Charakter verleihen. Als wichtiger und zweckmäſsiger erſcheint es uns vielmehr, das Verhältniſs der Architektur zu den übrigen Künſten aus ihrem oben[1]) erörterten Weſen ſelbſt zu entwickeln

---

[1]) Seite 35 etc.

und damit wiederum eine pſychologiſche Baſis für unſere Betrachtung zu gewinnen.

Die Architektur, wieſen wir nach, iſt die künſtleriſche Offenbarungsform des Allgemeingeiſtes und ahmt als ſolche nicht beſtimmte Dinge, ſondern die ihnen zu Grunde liegenden Geſetze der Schwere, die zugleich im geſammten Weltall herrſchend ſind, nach, ſtellt ſie in anſchaulicher Form für unſer Gefühl dar. Es iſt alſo nicht ein einzelner Lebensmoment, der, aus dem Allgemeinen losgelöſt, für ſich nach ſeiner inneren und äuſseren Fülle dargeſtellt wird, ſondern vielmehr ein abſtraktes weltbeherrſchendes Geſetz, das eben in dieſer ſeiner Allgemeinheit eine entſprechende Verklärung durch die bildende Hand des Künſtlers finden ſoll. Die Formen müſſen dem Inhalt entſprechen, da die Kunſt die Harmonie beider iſt, und mit Nothwendigkeit müſſen daher auch die architektoniſchen Kunſtformen einen gewiſſen allgemeinen Charakter haben, ein treues Bild jener an ſich abſtrakten Geſetze ſein. Das iſt der innere Grund dafür, daſs die Architektur mathematiſcher Formen zu ihrer Darſtellung bedarf oder doch dieſelben den freier entwickelten Kunſtformen zu Grunde legt. Allein bei rein abſtrakten Formen, in denen das Geſetz ſeinen unmittelbaren Ausdruck findet, kann die Entwicklung und Leben ſuchende Phantaſie nicht ſtehen bleiben, und da alle menſchheitliche Entwicklung und alles Leben, wie dieſes am deutlichſten die ganze politiſche und ſoziale Geſchichte ausſpricht, nach Freiheit oder, was daſſelbe iſt, nach Individualismus ſtrebt, ſo trachtet auch die Architektur nach lebendigeren, zuſagenderen Formen, die, ohne den Ernſt und die Würde ihres Charakters zu beeinträchtigen, zugleich ein freieres, ſinnreicheres Spiel zulaſſen. Dieſe Formen bezeichnet man zutreffend als Ornamente, als einen Schmuck, der aber zugleich durch ſeine tiefere Bedeutung den Charakter innerer Gediegenheit gewinnt. »Das Ornament«, ſagten wir an

einer andern Stelle[1]), »kommt dem Bilde der Dichtung gleich: es drückt den Gedanken nicht ſchlicht und einfach für den Verſtand aus, ſondern legt der Phantaſie verſchlungene Räthſel vor oder führt ſie hinaus in's Weite und läſst ahnungsvoll den Zuſammenhang des Weltganzen durchſchimmern.« Mit der Einführung des Ornamentes erſt entbindet ſich die architektoniſche Phantaſie von der Starrheit der Geſetze, die ſie zu Formen zu geſtalten hat, zugleich aber wendet ſie ſich einem lebensvolleren und konkreteren Gebiete zu, dem ſie ihre Formen ablauſcht, und zwar zunächſt dem organiſchen Leben der Pflanzenwelt. Sowohl techniſch wie inhaltlich nähert ſich hiermit die Architektur einer andern Kunſt, welche das Individuum in ſeiner ſich ſelbſt beſtimmenden Ganzheit darſtellt, der Plaſtik, ohne jedoch ſchon völlig zu dieſer überzugehen. Denn ſie haucht den freien Formen des Lebens einen Geiſt ſtrenger Geſetzlichkeit ein und weiſt jede Willkür in der Entwicklung der einzelnen Theile als unſtatthaft und dem Geiſte der Architektur widerſprechend zurück: man pflegt dieſes mit dem Ausdruck »Stiliſieren« zu bezeichnen.

Wie die Pflanze in der Natur an die Stelle gefeſſelt iſt, wo ſie ihre Wurzeln in das Erdreich ſchlägt, wie ſie von dieſem in ihrer äuſseren Entwicklung abhängig iſt, ſo findet ſie auch in der bildenden Kunſt nur eine bedingt freiheitliche Darſtellung und hat ſich in ihrer Selbſtändigkeit den Zwecken der Architektur zu opfern, und wie ſie dort den Uebergang von der Nothwendigkeit zur Freiheit, von anorganiſchen zu den ſich frei bewegenden Geſtalten bildet, ſo in der Kunſt die Mittelſtufe zwiſchen den ſtreng architektoniſchen Grundformen und den freien Schöpfungen der Plaſtik und Malerei. Ihre Stellung in der Kunſt entſpricht alſo völlig der in der Natur.

---

[1]) Siehe den Artikel des Verfaſſers:

»Das Erhabene und Anmuthige in der Kunſtgeſchichte« in Romberg's Zeitſchrift für Hochbauweſen. Jahrgang 1880. Nr. 13, 14, 15.

Demgemäſs bahnt die Architektur in ihren Formen ſich ſelbſt den Uebergang zu der ihr verwandteſten Kunſt, der Plaſtik. Denn nicht nur das Schaffen des Ornamentikers, der ſich an Flächen, Pilaſtern, Gurtgeſimſen und dergleichen mehr in freier Phantaſiethätigkeit ergeht, ſondern auch des noch ſtreng ſtiliſtiſch wirkenden Architekten ähnelt bei der Ausführung der einzelnen Theile dem des Bildhauers. Da aber, wie wir im vorigen Kapitel erörtert haben, an die Stelle des plaſtiſch erhabenen Ornamentes auch das auf die Fläche mit Farben aufgetragene treten kann, ſo iſt zugleich der Weg zur Malerei gebahnt. Sie tritt ebenſo, wie die Plaſtik, in den Dienst der Architektur und leiht der ernſten Geſchwiſterkunſt willig ihr anmuthiges Gewand, und wie der Muſik ſich gern die Dichtkunſt geſellt, ihren in's Unbeſtimmte ſchweifenden Gefühlen feſten Halt bietend, den ahnungsreichen Tönen das ſinnvolle Wort zufügend, ſo auch der Architektur die individuelleren Geſchwiſterkünſte, ſie uns dem Herzen näher bringend und ihrem Leben einen erhöhteren und wärmeren Pulsſchlag verleihend. Indem aber dieſe Künſte ihre Formen der Architektur leihen, haben ſie ſich ihr unterzuordnen und, des ihnen innewohnenden Zuges nach Freiheit vergeſſend, ſich der keuſcheren Sittſamkeit der ernſteren Schweſter zu fügen. Denn nicht die Willkür des Individuellen ſoll ihr Weſen in der Architektur treiben; ſondern das ſtrenge Geſetz, auf dem das Individuelle ſeine Baſis hat, ſoll in ihr herrſchen und zu gefühlvoller Verklärung ſich geſtalten.

Das Pflanzenornament fügt ſich am leichteſten dieſem Geſetze, denn die Pflanze iſt von Natur weniger unabhängig, als die höher organiſierten Weſen, und trägt zudem ein leicht erkennbares und mathematiſch beſtimmbares Schema zur Schau, welches dem Geiſte der Architektur verwandt iſt und ſich willig ihrem Dienſte fügt.

Die Architektur greift aber zur Erlangung gröſseren Reichthumes und Prunkes auch hinüber in das Thierreich, und

ſelbſt der Menſch muſs die Freiheit ſeiner Gliedmaſsen in den Zwang architektoniſcher Leiſtungen hineinpreſſen und, ſei es als bloſses Ornament, ſei es als wirklich leiſtende Kraft, ſich unterordnen. Die architektoniſche Phantaſie treibt bald ein leichtes Spiel mit Thier- und Menſchenformen, indem ſie dieſe hier mit der Pflanze verbindet, den herrlichen Bau des Körpers in ſanfter Schwingung aus dem Kelch der Blume hervorſprieſsen laſſend, dort genien- und koboldartigen Menſchen- oder leichten Thiergeſtalten einen Platz zwiſchen den Gewinden der Ornamentik anweiſt, bald nutzt ſie jene zu ernſtem Dienſte, indem ſie deren Kraft zur Stütze ihrer Laſten verwerthet und ſo das Individuelle dem Allgemeinen unmittelbar einfügt. Allein auch hier, wo der bildende Künſtler unmittelbar der Architektur dienſtbar wird, hat ſich der ſtrenge Geiſt in den einzelnen Geſtalten zu erhalten. Sie müſſen ſich auch äuſserlich der Aufgabe bewuſst bleiben, die ſie zu erfüllen haben. Das herrlichſte Beiſpiel der direkten Verwendung der menſchlichen Geſtalt zu architektoniſchen Leiſtungen bilden die Karyatiden des Erechtheions auf der Akropolis zu Athen. Edle Mädchengeſtalten tragen in ernſter, feſter Stellung die Decke des Gebäudes, und ſie bewahren die edle Hoheit der menſchlichen Erſcheinung auch in dieſem harten Dienſte noch, indem ſie mit frei erhobenem Antlitz daſtehen, gleichſam ſtumme Zeugen eines harten Weltgeſchickes, das auf uns allen laſtet, dem muthig entgegenzuſchauen und das mit Würde zu ertragen den Anſchein des Göttlichen verleiht. Bei dieſen Geſtalten tritt aber auch, wie es in der Architektur dem Einzelnen gebührt, das Individuelle zurück und ein wenn auch nicht harter, ſo doch ſtreng gemeſſener Typus ſchlieſst ſie dem Charakter des Bauwerks auch ihrem Geiſte nach unmittelbar an.

Nicht immer ſo glücklich, wie die griechiſche Kunſt, war die ſpätere in der Verwendung der menſchlichen Geſtalt zu ornamentalen Leiſtungen. Denn wenn auch die vergeiſtigteſte aller Künſte, die Gothik, die alle Schwere der Maſſen zu einem

lebendigen und füllereichen Formenſpiel aufzulöſen wuſste, ihr unter den Baldachinen einen würdigen und dem Geiſte des Ganzen entſprechenden Platz in ernſter, ehrerbietiger Haltung und Gebärde anwies, ſo ging ſie doch in ihrer Verwendung bei den Portalen, insbeſondere bei den Hohlkehlen der Spitzbögen zu einer Willkür über, die ſowohl dem Geiſte der Architektur, wie dem der Bildnerei wenig entſprach.

Die Zeit der Renaiſſance aber ſchuf in den ſogenannten Sklaven Geſtalten, bei denen in einſeitigſter Weiſe das materielle Prinzip des Tragens ausgeprägt iſt und die, alles Ausdrucks geiſtiger Freiheit entbehrend, an ſich den Eindruck roher Kraft und an die Materie geſchmiedeter Gebundenheit hervorbringen. Hier verſöhnt kein Geiſt mit einem beklagenswerthen, auch in den Zügen ſich meiſtens ſcharf ausprägenden Looſe.

Die Malerei gewinnt in der Architektur als deren Dienerin einen plaſtikartigen Charakter ſowohl im Aeuſseren, wie im Inneren der Gebäude. Ihm hat ſich auch die Farbe an ſich zu fügen, indem mehr einfache als gemiſchte, wenn nicht gar ſtark kontraſtierende Töne zur Verwendung kommen müſſen, ſoll nicht das an ſich ſchon Weiche derſelben den architektoniſchen Geiſt aufheben und in tändelndem Spiele verflüchtigen, eine Gefahr, die ſelbſt bei ſtrengerer Stiliſtik der Formen nahe liegt. Als poetiſchen Schmuck aber können wir ſie in würdevoller Erſcheinung auch im Dienſte der Architektur nur willkommen heiſsen; erhöhen doch auch Edelſteine in der Krone des Fürſten deren Glanz und Würde. Die Ornamentik iſt das Spielkind der Architektur und holt ihre Formen aus allen Gebieten des Lebens. Es würde uns aber hier zu weit führen, ſie nur annähernd ſchildern zu wollen, und wir beſchränken uns daher auf das oben Geſagte, zumal dieſes, ſoweit es die Stiliſtik berührt, gleichen Werth für alle architektoniſchen Schmuckformen in Anſpruch nehmen darf.

Plaſtik und Malerei ſchlieſsen ſich alſo unmittelbar der Architektur an, ja, ſie gerade ſind es, welche dem herben Ernſt

ſtrengſter Geſetzlichkeit den Reiz lebensfriſcher Anmuth paaren, die Maſſen auflöſen zu einem ſinnreichen Formenſpiel, das, Auge und Herz erlabend, zugleich ein Ausdruck innerer Gediegenheit iſt. Wohl liegt hier die Gefahr nahe, des Ernſtes zu vergeſſen und, der in's Unendliche ſchweifenden Phantaſie folgend, in das Labyrinth ſinnenreizender Formenfülle zu gerathen, das das Auge irre führt in reizendem, tändelndem Spiele und uns nicht ſo leicht aus ſeinem halbdunkeln Reiche der Gefühle entläſst. Allein der Ernſt der Architektur iſt eine unerbittliche Nemeſis, und was ſeiner ſpottet oder ſich unberufen eindrängt, verfällt dem Fluche der Uebertreibung oder der Lächerlichkeit. Wie dem allgemeinen Weltgeſetze alle Dinge unterworfen ſind, ſo verlangt auch die Architektur als die ſie unmittelbar zur Anſchauung bringende Kunſt ein Beugen aller ihrer Elemente unter ihre ſtrengen Regeln. Allein ebenſo wenig, wie die Willkür ihr loſes Spiel in der Architektur treiben darf, iſt der abſolute Zwang, der als nackte Dürftigkeit erſcheinen würde, an ſeiner Stelle. Die *via aurea,* die goldene Mittelſtraſse, erſcheint in keiner andern Kunſt ſo unbedingt als Weg der äſthetiſchen Pflicht, wie in der Architektur, und Freiheit und Nothwendigkeit reichen ſich hier die Hand zu harmoniſchem Bunde. Plaſtik und Malerei haben ſich in der Architektur von dem ihrem Weſen eigenthümlichen gelockerteren Zwange loszuſagen und dem drakoniſchen Geſetze der Stiliſtik zu fügen. Treten ſie aus dieſen engen Grenzen heraus, ſo betonen ſie einſeitig ihr eigenes Weſen und gewinnen ſelbſtändige Bedeutung. Damit aber löſt die Einheit des architektoniſchen Kunſtwerks ſich in eine Fülle von Kunſtwerken auf, und gerade das zerſtört die Wirkung der Verhältniſſe und der Contraſte, womit zugleich der ſpezifiſch architektoniſche Geiſt ſich verflüchtigt.

Dieſe Disharmonie kann aber nur eintreten, wenn Plaſtik und Malerei die Architektur in ihrer künſtleriſchen Wirkung unterſtützen, wenn ſie mit ihrer Technik da helfend eintreten ſollen, wo die ſchwere Hand des Handwerkers zur

Erreichung der erſtrebten Durchbildung nicht genügen würde, dann aber ihre dienende Stellung vergeſſen und ſelbſtſchöpferiſch thätig ſind. Denn das haben wir ſtets im Auge zu behalten, daſs die Diremption, die Trennung zwiſchen Erfindung und Ausführung, in der Architektur am ſchroffſten iſt, daſs aber der Architekt als Künſtler zugleich Bildner ſein, daſs alſo aus derſelben Quelle das rein Architektoniſche, das Plaſtiſche und Maleriſche ſtammen muſs. Sobald die Architektur bloſs raumbildend auftritt, den Geſchwiſterkünſten die Stätte ihrer Wirkſamkeit bereitend, da verlangen wir auch für dieſe völlig Freiheit zur Entwicklung und Entfaltung ihres eigenthümlichen Geiſtes und ihrer Kräfte. Als ſtättebereitend aber erſcheint ſie nicht bloſs in ihrer raumumſchlieſsenden Eigenſchaft, ſondern auch in den Flächen, welche ſie als Kunſtkörper ſelbſt den Geſchwiſtern darbietet, ſo insbeſondere in den Façaden. Nur eine engherzige Schulweisheit möchte die Geſtalten der Plaſtik und Malerei gern von dort verdrängt ſehen oder gar Disharmonie darin erblicken. Ein Doppeltes iſt jedoch dabei Erforderniſs: die Architektur muſs den Zweck der Stättebereitung auch formell ausdrücken und die dargeſtellten plaſtiſchen oder maleriſchen Geſtaltungen haben ſowohl ihrem Motive wie ihrer Ausführung nach dem Geiſte des jeweiligen Bauwerkes zu entſprechen. Dann ſträubt unſer Gefühl ſich nicht gegen eine ſelbſtändige Durchbildung jener, ja ſie erſcheinen uns als eine poetiſche Beigabe, die zugleich den Zweck des Gebäudes beſtimmter und klarer für unſer Verſtändniſs ausdrückt und ſo den Genuſs erleichtert und erhöht. Plaſtik und Malerei gewinnen bei dieſem Verhältniſs den Charakter der Monumentalität; denn nicht das Subjektive ihres Weſens haben ſie hier zu offenbaren, ſondern die Architektur verlangt von ihnen das Groſsartige und Erhabene, wie ſie ſelbſt groſsartig und erhaben iſt. So erhalten die Geſchwiſterkünſte durch ihre Verbindung mit der Architektur ein eigenartiges, aber ihrem Prinzip keineswegs wider-

ſprechendes Weſen, der Dichtkunſt gleich, die in der Oper den allgemeinen Gefühlen der Muſik die beſtimmteren zugeſellt. Wie die Griechen einſt die Giebelfelder ihrer Tempel mit den Geſtalten der Götter und Heroen ausfüllten, ſo möge auch getroſt der Neuere die Niſchen der Wandflächen mit ſinnvoll entſprechenden Geſtalten ſchmücken, und wie jene auf dem Tempel zu Aegina der Göttin Athene Bild aufpflanzten, ſo möge dieſer getroſt auf der Attika in der Statue einen befriedigenden Ausklang für unſer Gefühl ſuchen. Wer möchte wohl — unzählbarer anderer Beiſpiele nicht zu gedenken — an einer der letzten Schöpfungen des modernſten Griechen, an dem von Lucae, dem leider ſo früh Verſtorbenen, in edelſtem Stile erbauten Borſig'ſchen Hauſe zu Berlin jene Geſtalten der Männer der Kunſt und Wiſſenſchaft entbehren, die ſeine Niſchen an den Façaden zieren, wer den erſten Stein auf den edlen Künſtler werfen, daſs er ſo ſinnig dem Geiſte und Zwecke des Gebäudes die lieblichere Geſchwiſterkunſt zuzugeſellen wuſste?

Die Verbindung, welche die Architektur mit der Plaſtik und Malerei eingehen kann, iſt demgemäſs eine doppelte. Zur Darſtellung des ornamentalen Schmucks ſind die letzteren bloſs Dienerinnen der erſteren, opfern ſie ihr freiheitlicheres Weſen dem ſtrengen Stile der Geſchwiſterkunſt und ſchmücken mit ihrer leichteren Technik deren feſten Kern. Hier iſt die Architektur die ſtrenge Gebieterin, den Weg vorzeichnend und jedes Abirren von ihm mit Gewiſſenhaftigkeit ſtrafend. Freier geſtaltet ſich dieſes Verhältniſs, wenn Plaſtik und Malerei ſelbſtändige Gebilde ſchaffen; dann überwiegt das Eigenartige dieſer Künſte, und das Architektoniſche überhaucht ſie bloſs mit einem hohen Ernſt, der den Eindruck gediegener Würde macht.

Das äuſserliche formale Verbindungsglied zwiſchen den verſchiedenen Künſten bilden alsdann Niſchen oder in ſich abgegrenzte Felder. Beide Arten der Vermiſchung haben, wie wir geſehen, Anſpruch auf Anerkennung und Würdigung.

Auch darin zeigt ſich die gröſsere Annäherung der

Architektur an die verwandten Künſte bei der Ornamentik, daſs ſie hier als direkt nachahmend erſcheint, während ſie in ihrem eigenthümlichen Weſen bloſs ſubſtanziell nachahmend iſt. Dieſes Nachahmende der bildenden Künſte hat den Aeſthetikern des Alterthums und der Neuzeit viel Kopfzerbrechen verurſacht. Man wollte es in der Theorie nicht fallen laſſen, da die groſsen Philoſophen Griechenlands nun einmal die Mimeſis als das Charakteriſtiſche aller Kunſt bezeichnet hatten, ohne Rückſicht darauf zu nehmen, daſs jenes griechiſche Wort eine weit tiefere Bedeutung hat als unſer an ein bloſses Copieren erinnerndes Wort, daſs aber auch auſserdem die äſthetiſche Wiſſenſchaft erſt in neuerer Zeit zu einer ſolchen geworden und dem innerſten Weſen des Künſtleriſchen mit allen Mitteln der Dialektik zu Leibe gegangen iſt. Wir ſelbſt führten oben[1]) den Urſprung der Kunſt nicht auf Nachahmung zurück, ſondern auf eine aprioriſche Geiſtesanlage und vindizierten ihr ſomit eine tief ernſte Bedeutung, eine abſolute Berechtigung und Noth-wendigkeit ihrer Exiſtenz. Trotzdem aber lieſsen wir an andern Stellen den Begriff der Nachahmung nicht fallen, und auch dieſer hat nicht nur die Berechtigung des Herkommens für ſich, ſondern auch die einer zutreffenden Bezeichnung. Denn das Weſen der Dinge iſt es, was in der Kunſt nachgeahmt werden ſoll, nicht die Dinge ſelbſt, und das Weſen des Alls offenbart ſich in beſtimmten Geſetzen, die in der Architektur für das Gefühl ihre Darſtellung finden.

Die Architektur iſt ein ſinnlicher Ausdruck des Allgemeingeiſtes, und da dieſer ſich früher entwickelt, als der individuelle Geiſt, der erſt in ihm den Boden findet, aus dem er ſeine Nahrung zieht, ſo muſs auch die Architektur die früheſte aller Künſte ſein und ſich ausgebildet haben, bevor noch die individuelleren Künſte ein Ziel erreicht hatten. Es iſt dieſes in

---

[1]) Kapitel I.

der That der Fall, und die Kunſtgeſchichte lehrt uns, daſs, als die Architektur ſchon auf ihrem Höhepunkt ſtand, jene noch in der Entwicklung begriffen waren. So zeigt der aeginetiſche Tempel die Architektur in höchſter Blüthe, während die Plaſtik — der Malerei gar nicht zu gedenken — den ſpröden Stoff dem Geiſte noch nicht völlig dienſtbar zu machen vermochte, wie das ſtereotype Lächeln und der ſtarre, lebloſe Blick der Statuen jenes Tempels kund thun.

Jener allgemeine Charakter und dieſe Priorität in der zeitlichen Entwicklung bedingen es, daſs die Architektur die Züge ihres geiſtigen Urſprunges am deutlichſten und allerdings auch am abſtrakteſten unter den bildenden Künſten zur Schau trägt, und dieſes am reinſten da, wo das Individuelle ſich ihr weniger eingemiſcht hat, alſo das Ornamentale den Kern noch nicht einhüllt. Nicht die Naturnachahmung iſt das Frühere in der Kunſt, nicht die Welt mit ihren Erſcheinungen drängt zur Geſtaltung, ſondern es iſt ein Geiſtiges, ein Inneres, welches den Impuls dazu giebt. Da aber in der Plaſtik und Malerei die Welt die unmittelbaren individuellen Vorbilder geiſtiger Bedeutung in entſprechender Form bietet, ſo war es natürlich, daſs die Kunſt ſich direkt an ſie anſchloſs. Aber auch hier iſt zunächſt von einer Nachahmung im Sinne einer Naturbeobachtung, wie ſie nahe lag, nicht die Rede; vielmehr geſtaltete die Phantaſie in den Anfängen der Kunſt nach einem allgemeinen, ihr eigenthümlichen Bilde, und erſt eine zum Individuellen fortgeſchrittenere Zeit erkannte in den Formen der Natur einen geiſtigen Ausdruck, deren die Kunſt ſich aus dieſem Grunde zur Gewinnung des ihr eigenthümlichen Lebensgebietes zu bedienen habe. Daher die todten und zum Theil rohen Geſtalten aller erſten Kunſtthätigkeit. Die Naturbeobachtung und direkte Nachahmung bildete eine zweite, und zwar die Hauptſtufe der Kunſtentwicklung; aber auch auf deren Höhepunkten iſt immer noch die Idee, das Bild der Phantaſie, das Frühere, das eigentlich künſtleriſch Geſchaffene.

Die Architektur fand ſolche Vorbilder nicht; ſie hatte ſich vielmehr zunächſt nach ihren Zwecken und den Geſetzen der Schwere aus ſich ſelbſt heraus zu entwickeln, ihre Formen aus ihrer eigenen inneren Fülle heraus zu geſtalten, und ſo lange die Naturbeobachtung noch der Naivetät der Menſchheit fremd geblieben war, konnte nur die Phantaſie Quelle alles Kunſtſchaffens ſein.

Es iſt unſeres Wiſſens dieſe hiſtoriſch und pſychologiſch gerechtfertigte Nothwendigkeit noch nicht genugſam, für die Architektur wenigſtens, berückſichtigt worden, obgleich ſie ſo nahe lag und ſich für die Erklärung der architektoniſchen Kunſtformen von ausgiebigſter Bedeutung zeigt. Aus konſtruktiven und äſthetiſchen Motiven — aus beiden gemeinſchaftlich, da, wie wir ſagten, die Architektur ein Bund des Nützlichen und Schönen iſt — laſſen ſich die Hauptformen der Architektur ohne groſse Schwierigkeit herleiten, und wie weit die Optik hierbei betheiligt iſt, haben wir in dem vorigen Kapitel ſchon erörtert. Die ſchwerfällige und komplizierte, ſchon der Naivetät der älteſten Völker durchaus widerſprechende, utilitariſtiſche Nachahmungstheorie Böttticher's[1]) fällt damit von ſelbſt in ſich zuſammen, und es erſcheint als eitle Mühe, den Wulſt des doriſchen Kapitäls nach Analogie belaſteter Blätter erklären oder gar direkt aus dieſen herleiten zu wollen. Dem Begriff der Nachahmung zu Liebe dieſes zu thun, iſt bloſse Prinzipienreiterei, mit der ſich in der Kunſt nicht viel anfangen läſst. Ebenſo verliert das Semper'ſche[2]) Prinzip der Inkruſtierung, der Flächenbekleidung, ſeine oft übertrieben geprieſene Bedeutung. Denn für das äſthetiſche Gefühl war es zunächſt gleichgültig, ob die Wandflächen bekleidet waren, oder nicht und in welchem Materiale der Bau hergeſtellt wurde. Jene allgemeinen

---

[1]) Siehe Böttticher, Tektonik der Hellenen.

[2]) Semper, der Styl. Bd. I. S. 225.

Formen entſpringen vielmehr einem inneren Gefühl und nur der richtige Inſtinkt der Phantaſie rief ſie in's Daſein.

Das reinſte uns erhaltene Kunſtwerk dieſer ureigenen Schöpfungskraft der Phantaſie iſt der doriſche Tempel. Zurückgreifend auf die eigenthümlichen Anlagen des menſchlichen Geiſtes und des Auges, werden wir in den Stand geſetzt, die einzelnen Formen deſſelben auf natürlichſte Weiſe und ohne jeden weiteren philoſophiſchen Apparat erklären zu können. Damit aber hat die Aeſthetik der Architektur einen feſten Halt gewonnen und nicht mehr nöthig, Irrfahrten in die unenthüllbare graue Vorzeit zu unternehmen oder ſich auf vage Hypotheſen zu ſtützen. Die Architektonik der Hellenen wird uns eingehender hiermit beſchäftigen und dieſes beſtätigen.

Durch dieſe ſchöpferiſche Selbſtändigkeit unterſcheidet die Architektur ſich weſentlich von den Geſchwiſterkünſten, und während dieſe, durch den Reichthum und durch die unendliche Fülle der ſinnlichen Erſcheinungen ſowohl der Gefahr geiſtloſer Nachahmung, wie des eitlen Spielens mit inhaltsloſen Formen ausgeſetzt ſind, hat jene in der Nothwendigkeit, nach Maſsgabe der unabänderlichen, feſten Geſetze der Materie aus dem inneren, von der Natur dem Geiſte zugetheilten Reichthum äſthetiſcher Anſchauungen ſchöpfen zu müſſen, einen ſicheren Halt für die Bildung und Entwicklung ihrer Formen. Denn auch die Phantaſie iſt nichts Geſetzloſes und Willkürliches, ſondern wie es beſtimmte Geſetze des Denkens giebt, ſo auch ſolche des Gefühls, und nur hierin iſt der Grund dafür zu ſuchen, daſs gewiſſe Formen gewiſſe Eindrücke in uns hervorrufen, die allen gemein ſind. Hieraus iſt auch die an ſich überraſchende Thatſache zu erklären, daſs wir bei verſchiedenen durch Raum und Zeit getrennten Völkern dieſelben architektoniſchen Formen antreffen, ohne einen hiſtoriſchen Zuſammenhang auffinden zu können. Der Grund hierfür iſt aber kein äuſserer; er iſt vielmehr in der Apriorität des menſchlichen

Geiſtes, in den äſthetiſchen Kategorieen des Fühlens zu ſuchen, die aufzufinden noch bis heute die dankbare Aufgabe der Aeſthetik geblieben iſt.

Der Gefahr des Verfalls iſt die Architektur daher auch weniger ausgeſetzt, als die übrigen Künſte, und nur, wenn ſie, des eigenen Bornes vergeſſend, dieſen ein gröſseres Recht einräumt, als ihnen gebührt, verliert ſie ſich in ein eitles Formenſpiel. Dann aber tritt auch bald das verletzte natürliche Gefühl als ſtrenger unerbittlicher Kritiker auf und fordert, ſich berufend auf die ewigen Geſetze des Kosmos, Rückkehr zur äſthetiſchen Wahrhaftigkeit und Reinheit.

Erſt wenn die freieren Geſchwiſterkünſte, uneingedenk der hohen, edlen Herkunft, in wildem Taumel der Sinnlichkeit die Grenzen der Ehrbarkeit und Sittſamkeit überſchritten haben und ſich dann der keuſcheren Schweſter nahen, deren ernſtes Antlitz hinter frivol lächelnder Maske verbergend und die muskulöſen Glieder umhüllend mit dem loſen, luftigen Gewande einer Theaterprinzeſſin und mit Flittergold ſie aufputzend, erſt dann iſt auch der Architektur der Verfall genaht und die Stunde ihrer Auflöſung gekommen. Das beweiſt am ſchlagendſten die Zeit des Rokkoko, jene Zeit geiſtiger Verwilderung und äſthetiſcher Verirrungen. Wie aber die Architektur ſich am längſten ſträubt gegen die Reize verführeriſcher Sinnlichkeit, ſo findet ſie auch am leichteſten den Weg der Pflicht und des Geſetzes wieder und ſie wird für die übrigen Künſte in der nothwendigen Geſetzlichkeit ihrer Werke eine Leuchte auf dem Pfade der Wiedergeburt. Zurückgreifend auf die ewigen Geſetze des Kosmos, wie ſie die Architektur beherrſchen, finden auch Plaſtik und Malerei bald den Halt wieder, an dem ſie ſich aufrichten können zu neuer Entwicklung. Es iſt daher keineswegs ein bloſser Zufall, daſs der Wiedererwecker der modernen Kunſt, der Maler Asmus Jakob Carſtens, in ſeinen Werken eine architektoniſche Schlichtheit und Erhabenheit zur Schau trägt, vielmehr eine äſthetiſch wohl zu begründende kunſt-

hiſtoriſche Nothwendigkeit, die beweiſt, daſs nicht ein blinder Zufall die Welt regiert und die Epochen der Kultur an einander reiht, ſondern daſs wir Alle Werkzeuge einer ewigen und unabänderlichen Weltordnung ſind, daſs aber auch in uns ein Stück jener Urkraft wirkt, die das geſammte Weltall nach beſtimmten Geſetzen kreiſen läſst, daſs der Gottesgeiſt nicht auſser uns, ſondern in uns wohnt.

Siebtes Kapitel.

Die historische Entwicklung der Architektur [1]).

Es ist ein längst überwundener Standpunkt, die politische und soziale Geschichte der Menschheit als eine Reihe zufälliger Ereignisse zu betrachten und in der Aufzählung und Aneinanderreihung der einzelnen Thatsachen das Wesentliche einer historischen Darstellung zu suchen. Man hat vielmehr zurückgegriffen auf das innerste Wesen der Völker und in ihren geistigen Anlagen und Trieben die tiefere Ursache aller historischen Entwicklung gefunden. Damit nahm auch die politische Geschichte einen mehr kulturhistorischen Charakter an und man gewöhnte sich, den Werth aller Kriege und Revolutionen nicht nach dem unmittelbaren äufsern Erfolge, sondern nach ihrer Bedeutung für die geistige Fortbildung der

[1]) Wir beschränken uns an dieser Stelle der Kürze halber darauf, von Aegypten auszugehen und blofs die Hauptphasen der historischen Entwicklung der Architektur bis auf unsere Zeit zu charakterisieren. Inder, Assyrier und Perser etc. werden im speziellen Theil berücksichtigt werden, ebenso wie die Kunst der Muhamedaner und andere Seitenzweige.

Menſchheit zu bemeſſen. Von ſelbſt muſste ſich alsdann die Aufmerkſamkeit der Geſchichtsforſcher der Blüthe alles Menſchendaſeins, der Kunſt, zuwenden, da ihr Zuſammenhang mit den hiſtoriſchen Ereigniſſen ein allzu offen ausgeprägter war, als daſs er ſich der Beobachtung hätte entziehen können. Auch dieſe erhielt hierdurch eine hiſtoriſche Grundlage, und der Kunſtforſcher gewöhnte ſich daran, die künſtleriſchen Thatſachen nach ihrem Verhältniſs zu der allgemeinen Entwicklung der Menſchheit zu beurtheilen oder aus dieſer die Nothwendigkeit ihrer eigenthümlichen Erſcheinungsweiſe herzuleiten, das Kunſtwerk ſeinem Weſen nach in direkten Zuſammenhang mit der politiſchen zur ſozialen Geſchichte zu bringen. Damit verlor es den Charakter der Zufälligkeit, der ihm bis dahin angeklebt hatte, und es wurde für uns ein lebendiges Zeugniſs der Geiſtesrichtung der Vergangenheit, welcher es angehört, ein monumentales Schriftzeichen, das uns das Eigenartige in dem Charakter unſrer Vorfahren deutlicher kund thut, als eine Pergamentrolle es vermag.

Dieſe Beleuchtung der Kunſtgebilde nach ihrem geſchichtlich-ethiſchen Werthe hat in den gebildeten Kreiſen des Publikums ein allſeitiges Entgegenkommen gefunden, wie dieſes die vielen Werke über die Kunſtgeſchichte hinlänglich bezeugen. War doch hiermit auch dem weniger fachlich Gebildeten eine Handhabe zur Beurtheilung der Kunſtwerke fremder Völker und entlegener Zeiten gegeben und dem idealen Genuſs des Schönen ein leichterer Zugang geboten. Der Zuſammenhang der Kunſt mit der hiſtoriſchen Entwicklung der Völker wurde ſo ſonnenklar, daſs ſich mit leichteſter Mühe darüber geiſtreich ſprechen lieſs, daſs man aber freilich auch der ewig unerforſchlichen Quelle vergaſs, aus der alle jene Wunder der Kunſt, gereinigt und geläutert von den Schlacken trivialer Alltäglichkeit, zur Verklärung und Verſchönerung des Lebens emporgetaucht ſind. Wohl erkannte man den hohen Ernſt, der über die Gebilde der Kunſt ſein Weſen verbreitet, aber man

vergaſs, wie es im Leben ſo häufig ergeht, über das Einzelne bald die Geſammtheit; das Kleid wurde zur Hauptſache und das Weſen liefs man unberührt, wohl ahnend, daſs Schöngeiſterei allein hier nicht ausreiche, ſeine unergründliche Tiefe zu ermeſſen.

Auch dieſe Zeit iſt nun freilich, wenigſtens für die tiefer Fühlenden und Denkenden unſrer Nation, vorüber, Dank vor Allen dem zwar den Jahren nach zum Greiſe gewordenen, aber dem Geiſte nach bis zum Ende ſeines Lebens jünglingsfriſchen und für die Kunſtgeſchichte immer noch zu früh verſtorbenen Schnaaſe, dem unermüdlichen Forſcher, dem es, wie wenigen vor ihm, vergönnt war, in den innerſten Schacht des menſchlichen Gemüths hineinzuſteigen und dort mit kenntniſsreichem und umfaſſendem Blick die Goldadern künſtleriſcher Bildung zu entdecken und mit unermüdlicher Ausdauer der Mit- und Nachwelt zur Ausbeute bloſs zu legen. Allein die Alltäglichkeit ſteht trotzdem einer wirklich ernſten Auffaſſung der Kunſt, wie ſie ihrem Weſen entſpricht, noch allzufern, als daſs Werke wie Schnaaſe's Kunſtgeſchichte und die ſeiner Geiſtesverwandten in dem Reichthum und der Tiefe ihres hiſtoriſchen Werthes voll und ganz begriffen werden könnten, wozu allerdings die ſchwer zu überſchauende Fülle des angehäuften Materials mit beiträgt.

Und doch iſt für den denkenden Geiſt nichts wohlthuender und erhebender, als in dem ſcheinbaren Chaos der Weltgeſchichte und ihrer Aeuſserungen in der Kunſt den Faden aufzufinden, der von der Urzeit der Menſchheit an bis zu dieſer Stunde ſich ununterbrochen abgewickelt hat, zu erkennen, wie eine als ein beſtimmtes Entwicklungsgeſetz ſich offenbarende Einheit in der Weltgeſchichte waltet und wie alle Wirren des Tages, als Momente dieſer Einheit, endlich doch nur dem Ganzen dienen müſſen, unterworfen dem unbeirrt ſeine vorgezeichneten Bahnen wandelnden Weltgeiſte.

Die Kunſt iſt ein Werk der Schöpfungskraft des menſchlichen Geiſtes und nimmt daher Theil an den Wandlungen,

welche dieſem in ſeinem Entwicklungsgange widerfuhren. Dieſe Wandlungen ſind aber nicht willkürlich, ſondern wie im Samenkorn der zukünftige Baum ſeine ganz beſtimmten Vorbedingungen hat, oder um mit Ariſtoteles zu ſprechen, wie das Samenkorn ſchon potenziell ein Baum iſt, ſo liegen auch in den aprioriſchen Anlagen des Geiſtes die Vorbedingungen zu ſeiner Entwicklung, und in den Grundzügen ſeines Weſens ſind auch ſeine hiſtoriſchen Erſcheinungsformen potenziell enthalten.

Das Streben des menſchlichen Willens, wie es ſich in der geſammten politiſchen und ſozialen Geſchichte ausſpricht, geht nach individueller Freiheit; alle Intelligenz verfolgt das eine Ziel tieferer Erkenntniſs des Weſens der Dinge. Jenes ging aus von der Gebundenheit an die Materie und der perſönlichen Knechtſchaft; dieſe von der abſoluten Naivetät und dem zwingenden Dogma. Beide kommen alſo darin überein, daſs ſie das Subjektive als das allein Menſchenwürdige, die freie Selbſtbeſtimmung in allen Dingen als höchſtes Ziel ihrer Entwicklung erkennen. Die Idee unbedingter Freiheit, dieſes Rieſenkind der Phantaſie, iſt es, was die Menſchheit in unaufhörlicher Bewegung erhält, den Impuls zu allem politiſchen, ſozialen — das religiöſe mit eingerechnet — und zu allem wiſſenſchaftlichen Leben giebt. Die erhöhtere politiſche Freiheit war von jeher die Frühlingsſonne für die Wiſſenſchaft, und die Wiſſenſchaft wiederum bahnte den Weg zur politiſchen und individuellen Freiheit. So förderten ſich beide gegenſeitig und ergänzten ſich in ſtetiger Gemeinſchaft, wie Mann und Weib.

Auch die Kunſt ſchlieſst ſich gemäſs der dem menſchlichen Gemüth immanenten Gegenſätze des Gefühls dieſer Entwicklung an. Dieſe Gegenſätze aber ſind, wie wir ſchon früher[1]) ausführten, das Erhabene und Anmuthige.

Von der Darſtellung des Erhabenen, des vorzugsweiſe

---

[1]) 4. Kap. S. 90, 91.

durch äuſsere Gröſse oder innere Kraft Wirkenden und Feſſelnden, hat die eigentliche Kunſt ihren Ausgangspunkt genommen und gewann in nachweislichen Stufenfolgen einen immer individuelleren Charakter, das innere Gemüths- und Geiſtesleben in ſeinen feinſten Zügen belauſchend und ſich ſo anmuthiger geſtaltend.

Die Kunſt des Erhabenen iſt die Architektur. Sie war daher auch die vorherrſchende Kunſt des Volkes, bei welchem wir die Anfangspunkte unſerer Kultur zu ſuchen haben, der Aegypter. Noch im Banne der Materie, der Natur, die in der Nilgegend den Kreislauf ihres Lebens in mathematiſcher Regelmäſsigkeit vollzog, noch unfrei gegenüber den weltbeherrſchenden Mächten und daher unfähig, ſich ſelbſt als den höchſten Mittelpunkt alles Lebens zu betrachten und in ſeiner Ganzheit, der Tiefe ſeiner Anlagen und der Berechtigung ſeines inneren ſelbſtſtändigen Lebens zu erfaſſen, zugleich aber nicht ſtumpfſinnig gegen Ereigniſſe der unmittelbaren Umgebung, vielmehr a h n u n g s v o l l auch der Gottheit Walten erkennend, aber ſich dennoch nach ſtreng vorgeſchriebenen Buchſtaben des Geſetzes ſklaviſch vor ihr beugend, vermochte der Aegypter ſich noch nicht zu freiem Kunſtſchaffen emporzuheben und, die Kräfte der Materie erkennend, dieſe ſeinen höheren Zwecken dienſtbar zu machen. Wie er ſich willig und gedankenlos beugte unter des Königs und der Prieſter Wort, das Geſetz in heiliger Scheu als unantaſtbar und als von ewiger Gültigkeit betrachtete, ſo nahm er auch die Kräfte der Materie auf, wie ſie ſich in der Natur darboten, es nicht wagend, ſie loszulöſen von der Maſſe und in freier Kunſtthätigkeit höheren Zwecken dienſtbar zu machen. Darum ſchuf er nur in äuſsern Maſſen, wie ſie allein ſeinem befangenen Geiſte, ſeinem unentwickelten äſthetiſchen Gefühl entſprechen konnten. So erſcheint er in der Architektur, ſo auch in der Plaſtik und Malerei.

Die ägyptiſchen Pyramiden ſind erhabene, aber ſtumme Zeugen jener Vergangenheit menſchlicher Kunſt. Während die

mächtige Gröfse unſerm Gefühle imponiert, läſst die glatte, todte Fläche jede Lebensregung in uns verſtummen. Gliederlos, wie die Pyramiden ſind, vermögen ſie auch keine Faſer unſeres Herzens anzuregen, und wir haben nur eine kalte Bewunderung für ſie. Dieſe mächtigen, mit Aufwendung der höchſten materiellen Kräfte aufeinandergewälzten Steinblöcke mochten dem ſklaviſchen Sinn ägyptiſcher Unterthanen ein Bild höchſter Macht und Kraft ſein; uns aber ſind ſie nur Zeugen roher Gewalt und ſklaviſchen Sinnes; denn wir vermiſſen bei ihnen das Höchſte: Gemüth, Innerlichkeit, wir vermiſſen das pulſierende Leben göttlichen Gedankens, der in menſchlicher Bruſt erzeugt iſt. So ſchildern ſie uns auch die Reiſenden, welche jenes Land beſuchten. Bewunderung zwar erregen ſie ihnen, »aber nicht die Bewunderung«, ſagt ein franzöſiſcher Schriftſteller[1]), »die ein Meiſterwerk der Kunſt hervorruft. Nur die Gröfse, die Einfachheit der Formen, das Miſsverhältniſs zwiſchen der menſchlichen Geſtalt und der unermeſslichen Maſſe, der wunderbare Gegenſatz zwiſchen der grünen Landſchaft, die wir verlieſsen, und der weiſsen Sandwüſte vor uns gab uns den tiefen Eindruck, den wir fühlten.«

Wie der Aegypter in ſeinen Pyramiden durch bloſse Anhäufung der todten Maſſe den Eindruck einſeitigſter Erhabenheit hervorbrachte, ſo in ſeinen Tempeln umgekehrt durch die Fülle eines im Ueberfluſs angehäuften Lebens den einer Erhabenheit, welche das äſthetiſche Gefühl erdrückt. Dort finden wir den Eindruck der öden Wüſte wieder, hier den des üppigſten Lebens der Vegetation — zwei Gegenſätze, wie ſie das Land ſelbſt örtlich und zeitlich unmittelbar neben, bezüglich kurz nach einander bot.

Der Aegypter hatte ſich ſelbſt inmitten ſeines Daſeins noch nicht als Einheit erfaſst und konnte daher ſeine Gefühle noch

---

[1]) So bei Schnaaſe, Kunſtgeſchichte. I. Band. 2. Auflage. Düſſeldorf 1866. S. 311.

nicht mit bewuſster Ueberlegung geſtalten. Das Chaos beherrſchte ihn, anſtatt daſs er es beherrſchte, und ſeine Phantaſie war ungezügelt nach den beiden Richtungen des Maſses und der Zahl.

Man hat die Bauweiſe der ägyptiſchen Tempel ſehr richtig durch den Ausdruck »Einſchachtelungsſyſtem« gekennzeichnet. Und in der That hat die ganze Anlage etwas geheimniſsvoll Unfreies. Der Geiſt fühlt ſich, wie wir es an einer andern Stelle ausdrückten[1]), befangen in dieſen labyrinthartigen Anlagen, die in einer primitiven dunkeln Kammer ihr Endziel erreichen — ein allzudürftiger Schluſs für die verſchwenderiſch aufgewendete Kraft der Arbeit und des Sehens. Unbefriedigt wendet unſer Gefühl ſich ab; es vermiſst in der erdrückenden Koloſſalität der Anlagen den geiſtigen Zweck, den befriedigenden und beglückenden Inhalt. Trotzdem zeugen aber manche künſtleriſche Erſcheinungen an ihnen, wie die Anlage der Pylonen am Eingange des Heiligthums, die mächtigen Hohlkehlen der Geſimſe, die übergroſse Mannigfaltigkeit der Säulenwälder von einer groſsen Regſamkeit des ägyptiſchen Phantaſielebens: wenn der Künſtler auch zu einer Durchbildung reiner Formen und Verhältniſſe noch nicht gelangt iſt, ſo weiſs er doch ſchon die Sinne durch Mannigfaltigkeit zu reizen und zu erfreuen. Gegenüber dem todten Schweigen der Pyramiden reden dieſe Tempel eine mächtige, eindringliche Formenſprache zu unſerm Gemüth; wir ſehen in ihnen ſchon Triumphe des Geiſtes und gewinnen die Vorahnung ſeines endlichen Sieges.

Auch tauchen hier und da ſchon Formen auf, in welchen ſich eine gröſsere Klarheit und Herrſchaft des Geiſtes kundgiebt, welche uns zugleich hoffnungsvollere Lichtblicke in eine ſchönere Zukunft gewähren können. So die bekannten

---

[1]) »Das Erhabene und Anmuthige in der Kunſtgeſchichte«. Romberg's Zeitschrift. Jahrgang 1880.

kannelierten Säulen von Beni-Haſſan (Fig. 10 und 11), die man, wenn vielleicht auch nicht als hiſtoriſche, ſo doch als geiſtige Vorläufer des doriſchen Säulenſtammes betrachten darf.

Im Allgemeinen aber zeigt die ägyptiſche Architektur noch den Charakter des Spielenden und Unorganiſchen. Das meiſtens flache und farbige Ornament ſteht in keiner oder doch nur einer loſen Verbindung zur Conſtruktion und überwuchert mehr die eigentliche architektoniſche Form, als daſs es deren Werth äſthetiſch zum Ausdruck bringt. Hiermit ſteht es im innigſten Zuſammenhange, daſs Plaſtik und Malerei ſich nicht ſelbſtändig entwickeln. Ihre Werke dienen meiſt zur Belebung der architektoniſchen Fläche, und von dieſer ſich nur ſelten loslöſend, athmen ſie ſelbſt den ſtrengen Geiſt architektoniſcher Gebundenheit und Allgemeinheit. Es war noch die durchaus naive und kindliche Luſt an ſchönen Formen, der bloſse Sinnenreiz, welche den gröſsten Theil ägyptiſcher Formenſprache in's Leben riefen. Freilich muſste dieſe Formenſprache ſelbſt wegen ihres Zuſammenhanges mit der Architektur ernſt erſcheinen; aber dieſer Ernſt iſt ein äuſserlicher, inhaltsloſer, und derſelbe Geiſt ſtarrer Ruhe, der ſich in den Koloſſen der Königsgeſtalten ausprägt, findet ſich deshalb bei den mit Vorliebe aus dem alltäglichen Leben gewählten Stoffen in mehr oder weniger hohem Grade wieder.

Die ägyptiſche Technik erſcheint in der Architektur als ängſtlich und unfrei, in der Plaſtik und Malerei trotz oder vielleicht auch wegen des geſetzlich vorgeſchriebenen Kanons noch kindlich. Allein hierin kann eine Entſchuldigung für das Unorganiſche und Lebloſe der ägyptiſchen Kunſt nicht geſucht werden, da noch jede Zeit die ihrem Charakter entſprechende Technik zur Darſtellung ihres innerſten Weſens zu finden gewuſst hat und ein Mangel nach dieſer Seite nur ein Beweis dafür iſt, daſs die Zeit zu einem tieferen Erfaſſen der Dinge, zu einer Neugeſtaltung der Kunſt noch nicht reif war. Auch die Technik iſt nicht bloſs eine handwerkliche Fertigkeit; ſie ſteht

vielmehr in innigſtem Zuſammenhange mit dem Geiſt der Zeit, der ſie, ſeinen Zwecken entſprechend, vervollkommnet, um mit ihrer Hülfe alsdann die ihm genügende Ausdrucksform zu erſchaffen.

Der menſchliche Geiſt fühlte naturgemäſs den Drang, ſich von dieſer Herrſchaft der Materie, wie ſie nicht bloſs in der agyptiſchen, ſondern in der ganzen orientaliſchen Kunſt ausgeprägt iſt, loszuringen, und wenn wir daher den Fortſchritt zur Freiheit, zu dem er ſeiner Uranlage nach beſtimmt iſt, weiter verfolgen, ſo müſſen wir nothwendig auf eine Zeit in der Geſchichte treffen, in welcher er von jenem untergeordneten Verhältniſs ſich entband und mit der Materie zu einer reinen Einheit, einer abſoluten Harmonie verſchmolz: eine Zeit ruhigen Friedens und irdiſcher Glückſeligkeit, zu der ſelbſt der Dichter der Freiheit, die höchſten Beſtimmungen menſchheitlicher Kultur unberückſichtigt laſſend, einzig geleitet von ſeiner wohl erklärlichen Sehnſucht nach einem ungetrübten Glücke, in dem Zwieſpalt unſeres Daſeins ſich zurückzuſehnen ein Recht hatte, als er klagte:

»Glückliche Dichter der glücklichen Welt! Von Munde zu Munde
Flog, von Geſchlecht zu Geſchlecht euer empfundenes Wort.
Wie man die Götter empfängt, ſo begrüſste jeder mit Andacht,
Was der Genius ihm, redend und bildend, erſchuf.
An der Gluth des Gesangs entflammten des Hörers Gefühle,
An des Hörers Gefühl nährte der Sänger die Gluth —
Nährt' und reinigte ſie! Der Glückliche, dem in des Volkes
Stimme noch hell zurück tönte die Seele des Lieds,
Dem noch von auſsen erſchien, im Leben, die himmliſche Gottheit,
Die der Neuere kaum, kaum noch im Herzen vernimmt.«

Das glückliche Volk, dem dieſe Harmonie des Daſeins vergönnt war, waren eben die Griechen.

Der Grieche ſtand mit ſeinem ganzen Weſen in vollem

Einklange mit der Natur, die ihn umgab, ſein Wollen, Fühlen und Denken weder ihr unterordnend, noch auch ſich über ſie erhebend. Er war ſich ſeiner Stellung inmitten der Erſcheinungen der Welt wohl bewuſst, nahm aber ihre Geheimniſſe unbefangen in ſich auf, ohne ſich einem einſeitigen Grübeln zu überlaſſen, wie der Inder, oder in der Fülle der Formen ſeine Selbſtſtändigkeit zu verlieren, wie der Aegypter, ihre Geheimniſſe vielmehr nach ſeinem Gefühle zu anmuthigen Sagen und Bildern geſtaltend. So erhielt das griechiſche Leben den Anſtrich einer heiteren, jugendfriſchen Naivetät, die, den Weltlauf in ſeinem tiefen Ernſte zu Rechte beſtehen laſſend, nach ihrem Gefühle ſich das ganze Sein geſtaltete und in ihrem Grundcharakter einen durchaus künſtleriſchen Zug bekundete. Freilich war dieſes auf der ſchwankenden Baſis des Gefühls errichtete Gebäude des griechiſchen Lebens der Gefahr ſubjektiver Willkür ausgeſetzt; aber ein Doppeltes war es, was die Gefahr des Umſturzes ſo lange fern zu halten vermochte: nach politiſcher Seite hin die Omnipotenz des Staates, dem gegenüber das Recht des Individuums ein beſchränktes war, und im bürgerlichen Leben die weiſe Mäſsigung in allen Dingen, die als zur Erlangung und Erhaltung der Glückſeligkeit von Allen geprieſen wurde. Die Griechen waren ſich der Bedeutung dieſes Maſses für ihr ganzes Leben wohl bewuſst. Darum wird in ihren Sagen und Tragödien jede Selbſtüberhebung mit ſo hoher Strafe belegt. Darum muſste auch Niobe vor ihren Augen ihre Kinder hinſterben ſehen — eines der ſchönſten tragiſchen Motive, deſſen die bildende Kunſt ſich zu bemächtigen und das ſie in erhabenſter Formvollendung zu geſtalten gewuſst hat.

Allein auch dieſer Begriff des Maſses war kein unumſtöſslicher. Er muſste mit der fortſchreitenden Entwicklung, mit den ſich ſteigernden Anforderungen an das Leben, insbeſondere durch die Berührung mit fremden Völkern im Laufe der Zeit gewiſſe Schwankungen erleiden und je nach den An-

forderungen, die jede Zeit an das Leben zu ſtellen berechtigt war, ſich modifizieren. Dadurch wurde ſeine Subjectivität offenbar und es lag für den über das Leben tiefer Nachdenkenden nahe, an die Stelle dieſes ſchwankenden Begriffes vollends die Subjektivität ſelbſt, die Willkür des Einzelnen zu ſetzen. Dieſe Conſequenz vollzogen die Sophiſten, damit das Signal zur Auflöſung des eigentlich griechiſchen Lebens gebend, die mit der Befolgung des Sokratiſchen Prinzipes des γνῶθι σαυτόν, des Prinzipes der Selbſterkenntniſs, nur vollzogen wurde. An die Stelle der urſprünglichen Naivetät war nun die Forderung der Verinnerlichung, an die des harmloſen Lebens im Gefühl das des Gedankens getreten, das eine neue Periode der Weltgeſchichte vorbereitete und endlich auch erſchuf, zuvor jedoch den zwar alt und morſch gewordenen, aber doch alle Energie und Kräfte zum Widerſtande zuſammenraffenden antiken Koloſs Stück nach Stück zertrümmernd.

Jene volle Verſöhnung der Gegenſätze der Materie und des Geiſtes zu abſoluter Harmonie, wie ſie im griechiſchen Leben ſich, wenn auch nur auf kurze Zeit, vollzog, repräſentiert in der organiſchen Welt der Menſch, wie wir ihn als Ideal uns vorſtellen. Die Kunſt, welche ihn zum Gegenſtande ihrer Darſtellung wählt, iſt die Plaſtik[1]). Wie in der aegyptiſchen Kunſt die Architektur die herrſchende, auch die andern Künſte nach ihrem Weſen geſtaltende war, ſo muſste demgemäſs in der griechiſchen Kunſt die Plaſtik die tonangebende und die Geſchwiſter beeinfluſſende ſein. So iſt es in der That. Die Plaſtik adelte durch die ſtille, vom Geiſt durchleuchtete Harmonie ihres Grundweſens die Architektur, deren materielle Schwere durch die Macht organiſchen Formenlebens zu einem Ausdruck freien Lebens ausbildend.

Jene ausgeprägte Harmonie des griechiſchen Lebens, jener einfache Sinn für Maſs und Ordnung und jene jugendfriſche

---

[1]) Siehe Kap. 2.

Naivetät überraſchen uns, wenn wir die orientaliſchen Völker verlaſſen haben, in der wohlthuenden und feſſelnden Schlichtheit und Klarheit, die ſie den griechiſchen Kunſtgebilden verleihen. Wir fühlen den ſelbſtbewuſsten Geiſt, der dieſe erſchuf und beherrſchte, fühlen, wie er mit liebenswürdigſter Gewalt unſere Sinne gefangen nimmt, ohne die Abſicht dazu durch beſonders hervortretende Einzelheiten oder durch die Gröſse der Erſcheinung an ſich kund zu thun. Es tritt uns eine Welt gegenüber, die uns ſympathiſch berührt, uns anheimelt und zugleich erhebt. Ruhig genieſsend, ſchwelgen wir in der klaren und überſichtlichen Fülle der Schönheit, die ſich von allen Seiten unſern Augen darbietet, und es iſt uns, als ob wir eine zweite Heimath beträten, ſo bekannt iſt uns der Kreis dieſer Geſtalten, wenn wir auch noch niemals vorher bei ihnen verweilt haben. Das Maſsvolle des griechiſchen Lebens, das die wunderſame Harmonie ſeines geſammten Daſeins auf dem Höhepunkte ſeiner Geſchichte geſchaffen, bezaubert uns in der reinen Menſchlichkeit, die es uns darbietet, nicht bloſs in der menſchlichen Geſtalt ſelbſt, ſondern auch in den Gebilden der Architektur. Denn dieſe ſind nur eine Ueberſetzung des menſchlichen Organismus in die abſtraktere Sprache der Materie.

Damit iſt das Weſen der griechiſchen Baukunſt gekennzeichnet.

Nicht durch äuſseren Umfang oder durch Anhäufung von Formen wirken die griechiſchen Bauwerke. Es war vielmehr der einfachſte und ſchlichteſte Gedanke, eingehüllt in ein ebenſo einfaches und ſchlichtes Gewand, durch den ſie ihre äſthetiſche Wirkung erreichten. Aber dieſer Gedanke wurde aus ſeinem eigenen Gehalt heraus zur Formenſprache entwickelt, und während der aegyptiſche Tempel bei der Ueberfülle ſeines geheimniſsvollen Innern einen reinen Eindruck auf den Beſchauer nicht aufkommen lieſs, erreichte der griechiſche durch ſeinen einfachen, rechteckigen Grundriſs und den ſtrengen

konſtruktiv-äſthetiſchen Aufbau der einzelnen Glieder die höchſte harmoniſche Vollendung. Eine einfache Säulenhalle, vor oder um einen rechteckigen Kern gelegt, — das war der Grundgedanke, der ſo fruchtbringend für die nachmalige Entwicklung aller Architektur geworden iſt.

Der griechiſche Tempel wirkte durch ſeine harmoniſchen Verhältniſſe im Ganzen und die geiſtvolle Durchbildung der Formen im Einzelnen und gewährt nur hierdurch und nicht durch äuſsere Gröſse den erhebenden Eindruck, den er noch heute auf ein verwöhnteres Geſchlecht hervorbringt. Was der Aegypter durch Maſſen bezweckte, erreichte der Grieche durch Leben im Einzelnen, die architektoniſchen Glieder zum Ausdruck eines Geiſtigen in einen beſeelten Organismus umbildend. So gewann das an ſich abſtrakte Werk der Architektur individuelles, in ihm ſelbſt ruhendes und in ſeinen Formen ſich verklärendes Daſein, und der Weg zur Anmuth war damit auch für dieſe Kunſt, ſelbſtverſtändlich innerhalb ihrer Grenzen, gefunden, der Entwickelung derſelben nach einer inneren Idee die Richtung gegeben.

Bei den Griechen tritt die Architektur aus dem engen Rahmen einſeitiger Erhabenheit heraus, indem ſie gegenüber der ägyptiſchen mit der fortſchreitenden Zeit einen lebensvolleren, anmuthigeren Charakter gewinnt. Eine je tiefere Erkenntniſs der Geiſt von ſeiner höheren Bedeutung gegenüber dem Sinnlichen gewinnt, um ſo vergeiſtigter erſcheint auch die Kunſt, die, in immer üppigerem Formenſpiele ſich ergehend, zugleich mit der Auflöſung des ſpezifiſch griechiſchen Lebens, die von Sokrates angebahnt war, dem Verfall durch Vernichtung jener Harmonie zwiſchen Materie und Geiſt entgegenſteuert. Freilich kam dieſer Verfall für die Kunſt nicht ſo raſch, als die Entſittlichung des griechiſchen Lebens ſich vollzog, und noch lange wuſste ſie ſich von verwerflich ſinnlichen Einflüſſen frei zu erhalten, ja in dieſer Periode nach Sokrates wurde ſogar die griechiſche Kunſt geſchaffen, welche,

den ſpezifiſch patriotiſchen Charakter abſtreifend, eigentlich weltbedeutend in Folge ihres allgemein menſchlichen Weſens geworden iſt. Es war dieſes ganz natürlich. Die Kunſt, aus dem tiefſten Inneren des Menſchen ſtammend und von der Begeiſterung genährt, konnte trotz der Irren und Wirren der Zeit ihren göttlichen Urſprung nicht ſo leicht vergeſſen, und während der Körper der Sinnlichkeit huldigen mochte, ſchwang ſie ſich dennoch im Fluge der Phantaſie zu dem Kreiſe göttlicher Gebilde empor, aus dem Leben das Edelſte und Schönſte geſtaltend oder das Unreine ausſcheidend und nur den beſſern Kern erfaſſend. Nicht ſo leicht iſt wahre Begeiſterung aus den rechten Bahnen zu lenken, und wahre Begeiſterung für die Kunſt hatten auch wahrlich dann die Griechen noch als letzten Reſt des Vermächtniſſes ihrer Vorfahren ſich bewahrt, als ſie den Rücken ſchon ſklaviſch unter dem Römerjoch beugten oder den Cäſaren und ihren Vertretern bei den olympiſchen Spielen zujubelten.

An die Stelle jener hohen Nationalaufgaben der klaſſiſchen Zeit aber traten mit der weiteren Verbreitung der griechiſchen Kunſt und den erhöhteren Rechten des Individuums, die ihm von ſelbſt nach der Vertiefung in ſein eigenes geiſtiges Weſen zufallen muſsten, im Allgemeinen mehr ſeeliſche Motive, und wie ſchon Praxiteles mit Vorliebe ſolche Götter darſtellte, welche dem menſchlichen Gefühle näher ſtehen, Geſtalten wie Hermes und Aphrodite, bei denen zartere innere Regungen vorherrſchen, ſo griff die ganze nachfolgende Zeit immer tiefer hinein in das Seelenleben, die Beobachtung auf einzelne kleinere, aber auch lieblichere Züge richtend. So wurde die griechiſche Kunſt immer anmuthiger, bis ſie endlich völlig im römiſchen Leben aufging.

Dieſe beiden groſsen Perioden der griechiſchen Kunſt, die ſpezifiſch griechiſche und die allgemein menſchliche, ſpiegeln ſich auf's deutlichſte in der Entwicklung der Architektur wieder. Die erſte Periode kennzeichnet ſich durch das Vor-

wiegen der ſtrengeren doriſchen Säulenordnungen, die zweite durch die Ueberhandnahme der ioniſchen und endlich auch der hiſtoriſch letzten und üppigſten Ordnung, der korinthiſchen. Dann trat die Architektur der Griechen in den Dienſt der Römer, von dieſen in ihrem urſprünglichen Weſen zwar völlig vernichtet, aber in ihrem Schmucke doch als reizendes und die Körperformen durchſchimmern laſſendes Gewand verwerthet.

Der hiſtoriſche Zuſammenhang der griechiſchen Kunſt mit der ägyptiſchen iſt direkt ſchwer zu erweiſen, zumal da auch andere orientaliſche Einflüſſe bemerkbar ſind. Aber nicht nur die Aehnlichkeit der älteſten uns erhaltenen griechiſchen Statuen mit den ägyptiſchen und architektoniſche Thatſachen, wie, abgeſehen von dem vereinzelten Beiſpiel der ſogenannten protodoriſchen Säule zu Beni-Haſſan[1]) die Gewölbebildung durch Ueberkragung, laſſen die Annahme einer kulturhiſtoriſchen Verbindung beider gerechtfertigt erſcheinen, ſondern auch mannigfache Sagen, wie die von dem angeblichen Begründer Athen's, von Kekrops, der ägyptiſche Gebräuche in Attika eingeführt haben ſoll, wie die von dem ägyptiſchen Könige Danaos, welcher vor ſeinem Zwillingsbruder Aegyptos aus ſeinem Vaterlande nach Argolis floh, beſtätigen, daſs ſchon früh ein Verkehr zwiſchen beiden Völkern ſtattgefunden haben muſs.

Der Uebergang der griechiſchen Kunſt zur römiſchen hielt gleichen Schritt mit der ſich allmählich vollziehenden Verallgemeinerung griechiſcher Bildung überhaupt, ihrer Verbreitung über das ganze römiſche Reich und läſst ſich aus den noch erhaltenen Denkmälern ſelbſt in der Ausbildung der einzelnen Kunſtformen der Architektur nachweiſen.

Wie der Menſch in ſeinem Entwicklungsgange gleichſam nur einen Moment eine durchaus harmoniſche Einheit ſeiner körperlichen und geiſtigen Kräfte und Anlagen erreicht, jene

---

[1]) S. Seite 121. Figur 10 und 11.

Einheit, die ſein «volles Daſein» ausdrückt, die für ihn das iſt, «was er in der ganzen Ewigkeit iſt», nämlich ſein eigentliches Weſen, das die Kunſt deshalb zur Darſtellung zu wählen hat und das «ſie in ſeinem reinen Sein, in der Ewigkeit ſeines Lebens erſcheinen läſst»[1]) — wie alſo der Menſch nur einen Moment auf dieſer Höhe ſeines Daſeins ſteht, ſo hat auch eine beſtimmte Kunſtrichtung eines ganzen Volkes nur einen flüchtigen Moment, in dem ſie, im Vollbeſitze aller formalen und idealen Kräfte, das abſolut harmoniſch Vollendete zu erzeugen befähigt iſt. So theilt auch das Höchſte, was die Erde bietet, das tragiſche Schickſal alles Irdiſchen, das einbegriffen liegt in der Dreiheit: Werden, Blühen und Vergehen. Was den Zeitpunkt ſeiner Blüthe erreicht hat, muſs von da ab allmählig zu Grunde gehen, muſs endlich zu Aſche werden, welche als befruchtende Spreu neuen und beſſeren Lebens dient. Das iſt das ſcheinbar grauſame, aber in Wirklichkeit ſegensreiche, die Freiheit und den Fortſchritt bedingende Prinzip, welches die Weltgeſchichte, ſo weit das menſchliche Auge auf die Vergangenheit zurückſchauen kann, beherrſcht.

Dieſem allgemeinen Geſetze erlag zugleich mit dem griechiſchen Leben auch die griechiſche Kunſt, dieſe beſcheidenſte und ſittſamſte Blüthe alles von Menſchenhand und Menſchengeiſt Geſchaffenen, die Kunſt der menſchheitlichen Jungfräulichkeit. Wie aber die Jungfrau zum Weibe ſich entknospet und wie erſt dieſes die ganze Fülle weiblicher Schönheit durch die tiefe Liebe zum Manne und zum Kinde nach auſsen hin entfaltet, ſo entwickelte ſich auch jene Jungfräulichkeit griechiſcher Kunſt, nachdem ſie dem chriſtlichen Geiſte vermählt war, zu einer höheren, vergeiſtigteren Schönheit, deren Stammbaum ſich zu einem unendlichen Reichthum von neuen Zweigen ausdehnte.

---

[1]) So Schelling, Ueber das Verhältniſs der bildenden Künſte zu der Natur. Eine Rede. 1807. Schelling's Werke. I. Bd. Landshut 1809

Der Geiſt ſtrebt nach Freiheit, nach Ueberwindung und Beherrſchung aller Materie. Darum konnte die Verſöhnung zwiſchen Geiſt und Materie im griechiſchen Volke nur von kurzer Dauer ſein, und auch die Kunſt muſste nach andern, höheren Zielen ringen.

Während der Grieche der beſſeren Zeit den Kräften der Natur noch rezeptiv gegenüberſtand, ſie in der Kunſt verwerthete und darſtellte, wie ſie ſich ſeiner Naivetät mühelos erſchloſſen, erkannte der fortſchrittliche, denkende Geiſt, dem die Pforten der Wiſſenſchaft durch die Forderung der Selbſterkenntniſs geöffnet waren, daſs ſie nicht bloſs für ſich in ihrer natürlichen Thätigkeit vorhanden ſeien, ſondern daſs er ſich ihrer bedienen dürfe, daſs ſie ein lebendiges, ſeinem Willen fügſames Werkzeug werden könnten.

Das Volk, welches dieſen weſentlich praktiſchen Gedanken in die Kunſt einführte, waren die Römer. Die Frucht dieſes Gedankens aber war das Gewölbe. Mit ſeiner Einführung in die Architektur erreicht die ſpezifiſch griechiſche Kunſt ihr Ende, da es dem Weſen dieſer durchaus widerſpricht. Denn die griechiſche Muſe hatte, in unmittelbarem Verkehr mit der Natur ſtehend und ihre Erſcheinungen in ſich aufnehmend, wie ſie ſich dem Gefühle darboten, mit der intuitiven Kraft göttlicher Begeiſterung ihre Werke geſchaffen, ſorglos und unbekümmert um die tieferen Geheimniſſe unſers inneren Lebens und ohne jede Spur egoiſtiſcher Intereſſen.

Dieſe Naivetät in der Lebensanſchauung, dieſe intuitive Kraft in der Kunſt aber ging in eben demſelben Maſse verloren, als man anfing, die tiefſten Probleme des Menſchendaſeins zu den wichtigſten philoſophiſchen Fragen zu machen, und zugleich mit dieſer immer mehr überhand nehmenden Reflexion vermehrte ſich die Verwendung des Gewölbes in der Architektur.

Das Gewölbe, urſprünglich in gröſserem Umfange von den Etruskern angewendet, iſt nur durch eine tiefere Kenntniſs der

inneren Kräfte der Materie, alſo durch Reflexion, entſtanden. Da aber jede Reflexion dem griechiſchen Kunſtgefühl widerſtrebte, ſo war es unmöglich, daſs zur Zeit der römiſchen Weltherrſchaft ſchon eine eigentlich neue Art und Weiſe organiſchen Kunſtſchaffens aufkam. Denn die Römer bedienten ſich bei ihren Kunſtſchöpfungen der griechiſchen Formen, unbekümmert um die Disharmonie derſelben mit dem neuen Geiſte, der ſich durch das Gewölbe in der Kunſt Bahn brach. Nach dieſer Richtung hin bietet die römiſche Kunſt daher im Allgemeinen ein äſthetiſch wenig befriedigendes Bild, gleich dem nach einem feſten Halt in dem Treiben des Lebens ſuchenden Geiſte überhaupt. Die aus aller Welt nach Rom übergeführten Kunſtwerke dienten bloſs dazu, die prahleriſche Eitelkeit römiſcher Feldherren und Imperatoren zu befriedigen; wahrhaftiges, Leben ſpendendes und dadurch begeiſterndes Eigenthum wurden ſie den Römern niemals. Und ſo verhielt es ſich auch mit der Verwendung griechiſcher Kunſtformen in der Architektur. Den Schwerpunkt derſelben haben wir daher anderswo zu ſuchen, und zwar in der Entwicklung und Entfaltung der Grundriſsformen. Hier muſste der griechiſche Künſtler dem römiſchen die Weiterbildung der Architektur überlaſſen, und hier liegt auch, wie uns dünkt, der Kernpunkt der ganzen römiſchen Architektur. Man wende nicht ein, es ſeien weſentlich praktiſche Rückſichten, die bei Schöpfung der Grundriſſe beſtimmend eintreten; denn es widerſpricht dem ſchon der Zuſammenhang der ganzen äſthetiſchen Erſcheinung des Bauwerks mit den im Grundriſs getroffenen Dispoſitionen, wie wir auch oben[1]) dieſe Einſprache zurückwieſen. Liegt doch auch ſchon in dem Gedanken einer Weltherrſchaft, die den Römer begeiſterte, eine kühne Poeſie, liegt doch auch in der Staatsverfaſſung ſeines Reichs der Ausdruck einer intuitiven

---

[1]) S. Kapitel 2. S. 41, 42.

Kraft. Nur äuſserte ſich dieſe in einer anderen Richtung, als die griechiſche es gethan. Der Gegenſatz zwiſchen beiden war den Römern ſelbſt wohl bewuſst und gerade zur Zeit der höchſten Blüthe römiſcher Literatur konnte Virgil es offen ausſprechen, daſs andere den Marmor beleben möchten, andere dem weichen Erze Athem verleihen, Rom's Künſte aber ſeien, die Völker beherrſchen und die Stolzen bekriegen. Wie ſie aber den Weltraum beherrſchten, ſo beherrſchten ſie auch den Raum in der Architektur, und hier war das Gewölbe die geeignete Form, dem Bedürfniſs nach Ueberdeckung gröſserer Gebäude zu genügen.

Es würde uns an dieſer Stelle zu weit führen, auf die Entwicklung der Privat- und öffentlichen Gebäude auch nur flüchtig einzugehen, und wir verweiſen dieſerhalb auf die vierte Abtheilung. Hier genügt es, zu konſtatieren, daſs geeignete Kunſtformen für das neue räumliche und konſtruktive Prinzip im Allgemeinen nicht gefunden wurden und auch nicht gefunden werden konnten. Das Letztere aus einem tieferen, pſychologiſchen Grunde.

Die ſokratiſche Forderung der Selbſterkenntniſs war der Zündfunke für das Gebäude antiken Staats- und Geiſteslebens, der, immer weiter glimmend, endlich zu einer Flamme wurde, welche in ihrer vernichtenden Gewalt zu dämpfen die antike Welt vergebliche Anſtrengungen machte. Sie hob die Naivetät des griechiſchen Lebens auf und zerriſs die ſchöne Harmonie zwiſchen Natur und Geiſt, die im ſozialen und künſtleriſchen Leben das bewundernswerthe Ebenmaſs, die vollendete Ruhe aller Erſcheinungen geſchaffen. Indem der Grieche über ſich ſelbſt zu reflektieren begann, räumte er von ſelbſt dem Geiſte ein Recht über die Natur ein, kam er zu der Erkenntniſs, daſs jener das Höhere, das wahrhaft Menſchenwürdige ſei. Er erkannte nun das Recht der Subjektivität, des Individuums; er erkannte damit zugleich die Tyrannei der Omnipotenz des Staates, er erkannte endlich auch die

Berechtigung ſeines Zweifels an den Göttern der Vorfahren. Damit war die Axt an die Wurzeln des antiken Lebens gelegt, im Prinzipe ſeine Auflöſung ſchon vollzogen. Das fühlten auch jene athenienſiſchen Richter wohl, als ſie Sokrates den Vorwurf machten, er lehre fremde Götter, und ihn deshalb zum Schirlingbecher verurtheilten.

Jene Forderung der Selbſterkenntniſs ſetzte an die Stelle einer maſsvollen Ordnung, wie die Naivetät ſie pietätvoll anerkannte, die ſubjektive Willkür, ohne eine Baſis für die Neugeſtaltung der Dinge zu bieten; ſie hatte die Bloſslegung der Schwächen antiken Lebens zur Folge, ohne die Kraft der Heilung zu beſitzen. Daher rührt das vielſeitige, aber vergebliche Bemühen der griechiſchen Philoſophie nach Ariſtoteles, dem Subjekte für die abhandengekommene Naivetät einen Halt zu geben, ein Bemühen, das in dem Stoizismus mit der Verzweiflung, in dem Neuplatonismus gegen Ende des antiken Lebens mit dem Aufgehen des Subjekts in das τὸ ἕν, in das unfaſsbare Eine, Unendliche, in das Abſtrakte und Weſenloſe endigte.

Dieſe geiſtige Zerriſſenheit lieſs eine ruhige, ſelbſtloſe Hingabe an das Schöne nicht mehr zu; das Gefühl verlangte auch in der Kunſt nach etwas Höherem, das es noch nicht kannte und vergebens ſuchte. Wohl pilgerte man noch nach Olympia, um den Zeus des Phidias zu ſchauen, wohl fühlte man noch den Zauber der über ihn ergoſſenen Harmonie göttlichen Weſens, man fühlte ihn vielleicht um ſo mehr, je tiefer die Kluft zwiſchen Geiſt und Natur ſich aufthat, aber man war ohnmächtig, ein Gleiches zu ſchaffen, das mit der Vollendung der Form zugleich inhaltlich dem mit raſcherem Pulsſchlage behafteten Zeitgeiſte Genüge leiſtete. Man bewunderte jene edle, hohe Einfalt, aber man verlangte zugleich nach etwas Lebensvollerem, Reizenderem, das harmoniſch zu geſtalten dem Gemüth die Ruhe und Klarheit fehlte, die zu allem vollendeten Kunſtſchaffen nothwendig ſind.

Dieſe Gährung der Gemüther, welche in der ungeſtillten Sehnſucht nach einem inneren Halte, nach einer neuen befriedigenden Lebensform, ihren natürlichen Grund hatte, ſpiegelt ſich alſo in der Kunſt wieder. Auch hier machte ſich das Verlangen nach einer neuen Form für die veränderte Gemüthslage geltend; aber indem man ſich noch nicht von der alten griechiſchen Tradition, nach der in der Plaſtik der Mittelpunkt alles Kunſtſchaffens geweſen war, losriſs, übertrug ſich die Differenz des Lebens auch auf die Gebilde der Phantaſie. Man ſchuf in der Plaſtik mit Vorliebe jene Gruppen, wie Laokoon und den farneſiſchen Stier, die, die Grenzen reiner Formenſchönheit überſchreitend, in ihrer maleriſchen Compoſition als effekthaſchend und als manieriert erſcheinen.

«Wie Sophokles in einer Tragödie», ſagt Bötticher[1]), «den Laokoon aufgefaſst und welchen verſöhnenden Zug er derſelben eingewebt hatte, wiſſen wir nicht; gegenüber dem Bildwerke aber kann man gewiſs fragen, auf welche Stufe ſittlicher Gefühlsabſtumpfung ſchon das ganze zeitige Geſchlecht herabgeſunken ſein muſste, wenn es die Kunſtleiſtung drängen konnte, ihm eine ſolche Szene widriger Marter zur Augenweide zu erſchaffen? In Wahrheit iſt hier an Stelle des Ethos der alten helleniſchen Kunſt ſchon vollſtändig das grobe ſinnliche Pathos der römiſchen Kaiſerzeit in ſeiner bloſs aufſtachelnden Erregung getreten.»

Sinnlichkeit und Pathos — das ſind in der That die charakteriſtiſchen Momente der römiſchen Kunſt. Die zartduftige Blüthe ſeelenvoller, praxiteliſcher Anmuth, wie ſie uns auch die ioniſchen und korinthiſchen Tempel Griechenland's darboten, war zu einer überreifen Frucht geworden, deren pikanter Geſchmack nur einer überreizten Sinnlichkeit behagen

---

[1]) Bötticher, Königliche Muſeen. Erklärendes Verzeichniſs der Abgüſſe antiker Werke. 2. Auflage. Berlin 1872.

konnte. Wie man im Leben nach immer neuen Genüſſen ſuchte und «im Genuſs nach Begierde verſchmachtete», ſo auch in der Kunſt, insbeſondere der Architektur, an deren Raumentfaltung immer gröſsere Anſprüche geſtellt wurden. Obgleich nun gerade in dieſem Streben der Raumentfaltung ein Zug kühnſter Phantaſie nicht zu verkennen iſt, obgleich in der Gruppenkompoſition, wie ſie z. B. am Palaſt des Diokletian zu Spoleto erſcheint, ein energiſches maleriſches Leben uns entgegentritt, ein Leben, das noch in den Trümmern unſre Bewunderung erregt, ſo iſt dennoch der Realismus, der in ihnen enthalten iſt, nicht zu verkennen, und während unſer Staunen uns kaum zu uns ſelbſt kommen läſst, fühlen wir zugleich den unreinen Hauch, der unſer Gefühl anweht und der in der pikanten Ueberreife der Kunſtwerke ſeinen Urſprung hat. Die oft überreiche, maleriſche Verwendung der griechiſchen Formenelemente, die in ihrer urſprünglichen Bedeutung Sproſſen eines ſchlicht harmoniſchen Kunſtgefühles waren, wollen zu dem gewaltigen, aus dem römiſchen Stolze geborenen Inhalte nicht recht paſſen, und indem ſie mehr verhüllen, als ausdrücken, erſcheinen ſie als ein Gewand, freilich als ein Gewand, das an ſich des Formenreizes und des Lebens ſo viel bietet, daſs die nachfolgenden Zeiten noch von ihm borgen konnten. Formen, wie das Kompoſitenkapitäl und die Verkröpfungen aber, die der griechiſchen Zeit fremd waren, deuten ſchon in der Bezeichnung, die man ihnen gegeben hat, an, welchen Werth ſie haben. Das eine beweiſt die Unfähigkeit der Römer, wirklich neue und originelle Kunſtformen zu ſchaffen, die andern weiſen auf ein entſtellendes körperliches Gebrechen hin. Die den Griechen der beſten Zeit in ſo hohem Maſse eigene Intuition, jene nur aus dem Gefühl ſchöpfende künſtleriſche Kraft der Anſchauung, war auch dem Griechen der Römerzeit endlich abhanden gekommen, und die Reflexion konnte durch künſtliche Mittel die urſprüngliche und daher anſprechende Wärme, welche allen Geſtaltungen jener in höchſtem Grade eigen iſt, nicht erſetzen. So trat der

Zwieſpalt des Lebens, der zwiſchen Wollen und Vollbringen, zwiſchen den Forderungen einer natürlichen Moral und der Sinnlichkeit, herrſchte, auch in der Kunſt auf, dem plaſtiſchen Sinn immer mehr maleriſche Motive hinzufügend, ohne die Löſung für eine wahrhaft organiſche Geſtaltenbildung zu finden.

Dieſe Kluft zu überbrücken reichten eben die Kräfte der Künſtler wie der Philoſophen nicht mehr aus. Wie der Neuplatonismus der durch Sokrates' Forderung der Selbſterkenntniſs begründeten ſubjektiven Willkür keinen haltbaren Damm entgegenzuſetzen vermochte, ſo konnte auch der noch wahrhaft begeiſterte Künſtler dem Sinnenreize der Zeit nicht widerſtehen und jeder Kampf dagegen muſste mit dem praktiſchen Geſtändniſſe des «*Non possumus*» endigen. Dieſer Kampf des Geiſtes mit ſeinem nichtigen Reſultate iſt in ergreifender und rührender Schönheit ausgeprägt in jenen Köpfen und Geſtalten des Antinous, welche der Kaiſer Hadrian dem treuen Freunde, der ſein Leben für ihn im Nil gelaſſen, zu ewigem Angedenken an ſeine edle That herſtellen lieſs. Die Schwermuth, die auf dieſen Zügen lagert, mochte in ahnungsvollem Bangen über das Endreſultat des antiken Lebens manchen hohen Geiſt befallen, der mit prüfendem Auge die überreife Zeit beobachtete und kein Mittel ſah, das dem allgemeinen Verfall ſteuern könne.

Und nur auf den Trümmern der alten Zeit konnte die neue ſich aufbauen, denn die Selbſtzerſetzung, in der der antike Geiſt mehrere Jahrhunderte begriffen geweſen, muſste ſich vollzogen haben, bevor die neue Saat fruchtzeugenden Boden finden konnte.

Dieſe Saat wurde ausgeſtreut von dem groſsen, aber verachteten und an's Kreuz geſchlagenen Nazarener. Sie beſtand in einem einzigen Körnlein, das, in den Fels der antiken Welt hineingeſenkt, bald ſeinen Stamm emportrieb, und raſch ſeine Zweige entwickelnd und ausbreitend, mit ſeinen Wurzeln tiefer und tiefer in ihn hineingriff, von ihm zehrend und ihn aufwühlend, bis er endlich völlig auseinanderbarſt und in ſeinen

Rieſentrümmern dalag, ein verſtümmelter Koloſs, zerklüftet und zerſplittert, ein nicht zu ſchilderndes Bild auf ewig zertrümmerter Macht und Pracht.

Jenes Körnlein, das dieſe wunderſame, welterſchütternde Kraft in ſich barg, hieſs — Liebe: nicht die Liebe, welche die verſchiedenen Geſchlechter zu einander zieht, nicht die, welche an die Heimath, an die Familie feſſelt, auch nicht die hohe hehre, vielgeprieſene Mutterliebe, ſondern jene ſtrenge, ernſte Liebe chriſtlichen Geſetzes, das da lautet: «Liebe deinen Nächſten, wie dich ſelbſt!»

Hiermit war der ſubjektiven Willkür die Grenze gezogen, und zwar nicht durch eine auſserhalb des Subjekts ſtehende Macht, ſondern durch deſſen eigentliches Weſen ſelbſt. Denn es war damit ausgeſprochen, daſs die Freiheit des Einzelnen ſich ſo weit erſtrecken dürfe, als ſie die Freiheit des Mitmenſchen nicht beſchränke, und die chriſtliche Moral ſtellte dieſe naturgemäſse Forderung, welche das von den griechiſchen Philoſophen mit ſo vieler Mühe vergebens geſuchte erlöſende Wort enthielt, in der ſittlicheren Form freiwilliger That, dem Geſetze den Zwang abſtreifend und ihn einkleidend in einen Ausdruck des Gefühls. Damit war zugleich ausgeſprochen, daſs unſre ſitttliche Bildung jene Höhe erreichen müſſe, auf der nicht mehr der Verſtand die Triebe des Egoimus bändigt, ſondern auf dem unſre Natur aus freiem inneren Drange heraus ihre Thaten nach dem Wohle andrer wie nach dem eigenen bemiſst. Indem ſich dieſes Gebot ſogar bis zur Feindesliebe ſteigerte, hob es jeden Egoismus in dem Gefühl für das Gemeinwohl, in der Entſagung aller ſelbſtiſchen Intereſſen auf.

Mit dieſem Geſetze war die Erkenntniſs des eigenen Selbſt jedoch nicht aufgehoben, ſondern erſt recht gefordert; es war dem Rechte des Subjekts nur das aller andern, neben ihm exiſtierenden an die Seite geſetzt und gleiche Bedeutung oder Berechtigung zuerkannt. Nicht einer, ſo predigte Chriſtus, ſollte fernerhin frei ſein, die andern aber Sklaven, wie es im

Orient geweſen, auch nicht viele und die übrigen unfrei oder Knechte, wie bei den Griechen und Römern, ſondern alle ſollten frei ſein, denn alle Menſchen ſeien Kinder eines Gottes.

Damit waren die Ketten aller Sklaverei gebrochen und die Menſchenwürde den aus jedem Stande und jedem Volke Geborenen geſichert, ein Prinzip für die Völkerfreiheit gefunden, das die Menſchen fort und fort zu raſtloſem Kampfe ſpornen wird, ſo lange dieſe Erde beſteht, das immer neue Wellen auf dem Meere der Zeiten treiben wird, bis das unabſehbare Endziel alles menſchlichen Strebens erreicht iſt.

Die Kunſt des Allgemeingeiſtes, ſagten wir oben [1]), iſt die Architektur, die des Individuums die Plaſtik und die des in Wechſelwirkung ſtehenden Geiſtes die Malerei. In Aegypten, wo der Allgemeingeiſt ſich ſchon früh zu einem feſten Geſetze kryſtalliſiert hatte, das alle mit abſoluter Macht beherrſchte, war darum die Architektur die herrſchende Kunſt, in Griechenland, wo das rein harmoniſch Menſchliche überwog, die Plaſtik. Nunmehr, wo es zum moraliſchen Geſetze wurde, neben der Selbſterkenntniſs und in gleichem, wenn nicht erhöhtem Maſse die Nächſtenliebe zu üben, alſo die Beziehungen zur Mitwelt anzuknüpfen und in Wechſelwirkung mit ihr zu treten, nunmehr muſste die Malerei die herrſchende Kunſt werden und auch ihre Geſchwiſter befruchtend oder belebend beeinfluſſen. Und ſo geſchah es in der That.

Wie die durch Sokrates geforderte Subjektivität das Chriſtenthum ſowohl poſitiv, wie negativ vorbereitete, poſitiv, indem ſie den Geiſt über den Körper ſtellte, negativ, indem ſie in ihrer konſequenten Entwicklung die beſtehenden Verhältniſſe umſtürzte und dadurch das Bedürfniſs nach einer neuen Organiſation immer dringender fühlbar machte, ſo hatte auch

---

[1]) Siehe Kapitel 2. S. 35.

die Kunſt der römiſchen Zeit der chriſtlichen Kunſt den Anſchluſs erleichtert, indem ſie in der Architektur durch wechſelreichere Grundriſſe und durch die Vermiſchung der griechiſchen Ordnungen mit einander, durch neue, lebensvollere oder draſtiſcher wirkende Formen, wie das Kompoſitenkapitäl und die Verkröpfung über den Säulen, maleriſche Elemente in die Architektur einführte und ſo wegen deren loſeren Verknüpfung mit dem Inhalte, den ſie darzuſtellen hatten, eine harmoniſchere Geſtaltung der Kunſtwerke gemäſs dem ſich Bahn brechenden neuen Weltgeiſte mit Nothwendigkeit forderte.

Es iſt in Folge dieſes allmähligen Anſchluſſes des antiken Weltgeiſtes an den chriſtlichen ſchwer, den vollzogenen Umſchwung der Verhältniſſe wie für die Geſchichte überhaupt, ſo auch für die Kunſt der Zeit nach genau zu konſtatieren; denn der Uebertritt Conſtantin's des Groſsen zum Chriſtenthum iſt im Verhältniſs zu der allgemeinen Geſinnung nur ein willkürliches Datum, da ſchon vor ihm tiefer denkende Geiſter, welche die Nichtigkeit des heidniſchen Polytheismus erkannt hatten, ſich dem Chriſtenthum zuwandten und ſo dem antiken Staate vielleicht die beſten Kräfte ſeines Lebens entzogen.

Allein auch das Chriſtenthum vermochte im Sinne jener Edlen und in der erhofften Form die Rettung nicht zu bringen. Die Fäulniſs des römiſchen Staates war zu groſs, der Hang zur Sinnlichkeit zu mächtig und die Rohheit des Barbarenthums zu tief wurzelnd, als daſs das Wort der chriſtlichen Nächſtenliebe eine durchgreifende Heilung hätte bewirken können. Der Hauptſtamm antiken Lebens war verdorrt und morſch, und die neuen Zweige, welche ihm aufgeſetzt wurden, konnten nur ein flüchtiges neues Grün zeitigen, bis auch ſie aus Mangel an friſchen Säften verdorrten. So ſehen wir denn in den beſſer gearteten Kreiſen noch ein momentanes Aufflackern des antiken Geiſtes; aber es war, wie bei dem erlöſchenden Lichte, nur der Vorbote des hereinbrechenden Endes.

Der römiſche Koloſs war altersſchwach geworden und konnte ſich ſeiner Feinde nicht mehr erwehren. Aus dem Oſten und Norden drängten kräftigere, jugendlichere Völkerſtämme heran, überſchwemmten das weite Römerreich, das ſich bereits in ein weſtliches und öſtliches getheilt hatte, und nahmen Beſitz von den Stätten, die durch den Geiſt klaſſiſchen Alterthums geadelt waren. Das weſtrömiſche Reich, das verderbteſte, fiel zuerſt, und das ewige Rom wurde der Schauplatz barbariſcheſter Verwüſtungen und Plünderungen. Mit einem Romulus, einem thatkräftigen Helden, hatte die Herrſchaft der Stadt über das Erdreich begonnen, mit einem Romulus, einem ſchwachen zitternden Kinde, endigte ſie nach einer mehr als zwölfhundertjährigen Zeit höchſten Glanzes und höchſter Macht. Länger erhielt ſich das byzantiniſche Reich, welches das Glück einiger tüchtiger Regenten, unter ihnen als den ausgezeichnetſten Juſtinian, hatte. Allein auch ſeine Stunde ſchlug endlich, und damit war der letzte Reſt antiken politiſchen Lebens der äuſseren Form nach vom Schauplatze der Geſchichte verſchwunden.

Dieſe letzten Zuckungen des römiſchen Koloſſes bei dem Unterliegen gegen die noch barbariſchen Germanen bieten im Allgemeinen ein widriges Bild. Ungehindert entfeſſeln ſich die menſchlichen Leidenſchaften in dämoniſcher Form und unter grauenhaften Qualen ſinkt die Herrlichkeit des alten Römerreichs in Trümmer.

Dieſe Zeit des Ueberganges der Herrſchaft der Welt von den Römern zu den Germanen iſt wegen der anhaltenden Kämpfe und Wirren für die Kunſt eine unerquickliche Periode. Denn der neue Geiſt des Chriſtenthums faſste nur allmählich tiefere Wurzeln in den Gemüthern der Barbaren, wenn auch die Form, ſchon ihrer Vortheile halber, allgemeinere Verbreitung fand. Es kamen Jahrhunderte der Gährung, bis endlich das neue Prinzip chriſtlicher Milde und Duldſamkeit in geklärter und reiner Form die Gemüther durchdrang und veredelte und

ein wirklich neues und höheres Kunſtleben, als das antike geweſen, erſchuf. Wohl finden ſich ſchon früh manche Anzeichen, die die kommende Zeit andeuten; aber dieſe Anzeichen verſchwinden gegenüber den herrlichen Schöpfungen der antiken Kunſt, die wir blutenden Herzens vor barbariſcher Rohheit in den Staub ſinken ſehen, während der antike Geiſt ſelbſt mit zäheſter Ausdauer noch länger als ein Jahrtauſend in der chriſtlichen Kunſt ſeine Stelle behauptet.

Das Chriſtenthum hob, indem es den Geiſt als das Höhere hinſtellte, das rein menſchliche Ideal der antiken Welt auf. An die Stelle des Ethos trat nun ein ſtrenges Sittengeſetz, das die Unterdrückung aller Fleiſchesluſt predigte und gegenüber der Verderbniſs des römiſchen Lebens um ſo einſeitiger gehandhabt wurde. Man wollte die Marter Chriſti, wo möglich, an ſich ſelbſt noch ſteigern, um durch völlige Ertödtung der Sinnlichkeit der groſsen Verheiſsung des ewigen Lebens eher theilhaftig zu werden. In dieſer völligen Miſsachtung der eigenen Perſon ſprach ſich freilich eine bewunderungswerthe Aufopferung und Hingabe, die höchſte Selbſtentäuſserung in dem Ringen nach einem idealen Ziele aus. Aber ſie führte für die Kunſt zunächſt dahin, von der Körperlichkeit abzuſehen, dieſelbe als etwas Nebenſächliches und Gleichgültiges zu betrachten. So ſchrumpfte denn im Mittelalter bei den Statuen Chriſti das Körperliche zuſammen; es wurde ſogar manchmal widerlich und häſslich, ſo daſs nach dieſer Richtung hin ein Vergleich mit der Antiken die chriſtliche Kunſt des Mittelalters als kraſſeſten Barbarismus erſcheinen laſſen muſs. Allein trotzdem haben jene körperlich ſo entſtellten Figuren des Heilandes Züge an ſich, die ſie uns werth und theuer machen, ja, die ſie uns ſo weit über die ſchönſten Werke Griechenlands ſtellen laſſen, als das chriſtliche Lebensprinzip überhaupt das höhere iſt. Es ſind dieſes Züge der Innerlichkeit und der Innigkeit des Gemüths. Während die griechiſche Kunſt auf der Oberfläche ihrer Gebilde alles das

giebt, was ſie hat, weiſen die chriſtlichen Kunſtwerke über ſich hinaus auf ein Höheres. Dort ſind Form und Geiſt identiſch, hier herrſcht der letztere als höchſtes Prinzip alles Lebens. Jene Züge aber, die uns die ſchlichten und äuſserlich auch wohl ſchlechten Formen und Geſtalten ſo anziehend machen, ſind die der chriſtlichen Demuth und Frömmigkeit, der Hingabe, des Schmerzes und der Trauer, der Hoffnung und der Glückſeligkeit ſelbſt im höchſten Leiden. Es iſt die Seele, die bei den Figuren in den Bewegungen der Muskeln, in der Haltung des Kopfes und vor allem in den Augen ihr Leben auch für unſre Sinne dokumentiert. Jene Verinnerlichung der Kunſt hatte ein erhöhteres, ein vergeiſtigteres Leben auf der Oberfläche der Kunſtgebilde zur Folge, und ſo wurde die Kunſt ſelbſt anmuthiger und dadurch bedeutungsvoller, als die antike. Je weiter nun das chriſtliche Prinzip des Heiligen und der Frömmigkeit zum Durchbruch kam, um ſo weniger achtete man die Materie als ſolche, ſondern verwerthete ſie nur als unentbehrliche und nothwendige Trägerin des Geiſtes. Die Folge davon war, daſs die Kunſt der Anmuth, die Malerei, ſich mehr und mehr die Herrſchaft errang und endlich auch ſich ſelbſt zu einer wahrhaft klaſſiſchen Höhe entwickelte, die der Vollendung antiker Plaſtik mindeſtens gleich zu ſtellen iſt.

In der Architektur äuſserte ſich das Uebergewicht des Geiſtigen, des Maleriſchen, mit dem Fortſchritt der Zeit in der gröſseren Auflöſung der Maſſen, in dem reizenden Formenſpiele, wie es endlich in der Gothik ſeinen Höhepunkt erreichte. Dieſe Vernachläſſigung des rein Materiellen rächte ſich freilich oft ſchwer, wie der Einſturz ſo vieler Kirchen beweiſt. Aber das konnte den kühnen Flug der chriſtlichen Phantaſie nicht aufhalten, die über den Tod hinaus erſt das wahre Leben zu finden wähnte.

Das Chriſtenthum predigte das Recht des Individualismus, während die Stabilität der antiken Welt auf dem unbedingten Rechte des Staates, der Allgemeinheit, baſierte. Dieſer Indi-

vidualismus wurde in der Architektur der befruchtende Same vielſeitigſter Entwicklung, und während wir bloſs von einem griechiſchen und auch einem römiſchen Stile ſprechen können, zeigt das Chriſtenthum die Vielſeitigkeit und Fruchtbarkeit ſeines Prinzips nicht nur in den von den veränderten Zeitlagen bedingten Stilen, ſondern auch in den Fortſchritten dieſer Stile ſelbſt und in ihrer veränderten und reicheren Entwicklung je nach der mehr oder weniger begünſtigten Lage der einzelnen Landſchaften. Ja die chriſtliche Architektur erzeugte eine ſolche Fülle und Mannigfaltigkeit künſtleriſcher Erſcheinungen, daſs es dem betrachtenden Geiſt oft ſchwer hält, die gemeinſame Verwandtſchaft zu erkennen. Das Anmuthige iſt eben des reichſten Wechſels fähig, je nach der Stimmung des Gemüths, deſſen Ausdruck es iſt.

In dieſem Individualismus alſo liegt zum Theil die Erklärung der unendlichen Regſamkeit und Geſtaltungsfähigkeit der chriſtlichen Kunſt.

Der Fortſchritt der chriſtlichen Kunſt zu einer erhöhteren Anmuth, ihre ſich ſteigernde Vergeiſtigung iſt unſchwer zu erkennen. Der Gegenſatz zur Antike zeigte ſich zunächſt darin, daſs ſie, wie wir ſchon ſagten, ſich verinnerlichte, daſs die Architektur geradezu Innen-Architektur wurde. Während der antike Tempel nur dazu beſtimmt war, das Bild des Gottes und ihm geweihte Heiligthümer in ſich aufzunehmen und jenes durch die geöffnete Thür bloſs dem draufsen im heiligen Haine harrenden Volke zu zeigen, muſste das chriſtliche Gotteshaus die Gemeinde ſelbſt in ſich aufnehmen, daſs ſie die Lehren Chriſti höre und kennen lerne, daſs das Gemüth ſich ſammle, ſeiner eigenen Nichtigkeit bewuſst werde und zu ſeinem Gotte und Heilande, der für die Menſchen geſtorben, um Erlöſung flehe. Schon die Umgebung ſollte in der erſten Zeit chriſtlichen Lebens die für äuſsere Eindrücke empfänglicheren Gemüther zu jenem feierlichen Ernſte ſtimmen, den die Heilswahrheiten von einem jeden erheiſchten, der auf das Erbarmen

Gottes einen Anſpruch machte. Daher verband ſich mit der Architektur die Malerei, die jene herrlichen, ſtilvollen und erhabenen Moſaiken ſchuf, wie wir ſie noch in vielen Kirchen Italiens antreffen.

Das chriſtliche Gotteshaus entwickelte ſich, entſprechend den Bedürfniſſen der chriſtlichen Lehre, unmittelbar aus der römiſchen Architektur, und zwar wurde in Italien zunächſt die Baſilika, das Gerichtsgebäude, das Muſterbild deſſelben. Man geſtaltete dieſe jedoch dem chriſtlichen Geiſte gemäſs einheitlicher und gab ihr ein auch ſchon in der Längsrichtung nach dem Altare oder der Concha zu ausgeſprochenes Ziel. Dort thronte über dem Triumphbogen auch das Bild des Heilandes in ſeiner erhabenen, ruhigen Majeſtät und lenkte die Blicke der Gemeinde zu ſich hin. Während aber das Innere dieſer Kirchen — drei- oder fünfſchiffige, mit Säulenreihen ausgeſtattete Gebäude mit runder Apſis und erhöhtem Mittelſchiffe — von römiſcher Prachtliebe auf's prunkendſte ausgeſtattet wurde, erſchien das Aeuſsere, in direktem Gegenſatze zum antiken Tempel, roh und dürftig. In den Dimenſionen aber ſprach ſich immer noch der ſtolze Römergeiſt aus, dem das Chriſtenthum noch nicht reine Herzensſache geworden war.

Neben den Baſiliken mit rechteckiger Grundform ſtellte man die chriſtlichen Gotteshäuſer auch in der Form von Polygon- und Rundbauten her, die römiſche Technik zu lebensvoll gegliederten Centralbauten benutzend.

Dieſe Beſtrebungen in der Architektur unterbrach der Sturz des weſtrömiſchen Kaiſerreichs und die dadurch herbeigeführte Verwirrung aller ſozialen und politiſchen Verhältniſſe. Bedeutungsvolle, neue Anfänge für die Entwicklung einer chriſtlichen Architektur waren zwar gemacht; aber bevor die in der Geſchichte nunmehr als herrſchend auftretenden Germanen ihre Staatenbildung vollendet hatten, konnte eine Weiterbildung nicht ſtattfinden.

Scheinbar günſtiger war das oſtrömiſche Reich der Ent-

wicklung der Architektur. Hier wurde vorzugsweife der Kuppelbau ausgebildet, welcher dem prunkenden orientalifchen Geifte, der in Conftantinopel mehr und mehr Fufs faffte, Gelegenheit zu den höchften Leiftungen gab. Allein nachdem diefe Richtung in der herrlichen, jetzt zur Mofchee umgewandelten Sophienkirche in Conftantinopel ihren Höhepunkt erreicht hatte, erftarrte die Architektur, wie das ganze Staatsleben, das fich zum einfeitigften Despotismus und Servilismus, zu einem ftrengen Zeremoniel ausbildete, das die ganze Staatsmafchine von unten bis oben in kraffefter Engherzigkeit beherrfchte. Orientalifche Ueppigkeit fchwächte dazu die Nation, fo dafs fie endlich dem Andrange der neuen Religion des Muhamed keinen erfolgreichen Widerftand mehr entgegenzufetzen vermochte. Die wahrhaft grofsartige Architektur jener Länder aber zeigt, welche befeligende und erhebende Kraft das Chriftenthum befitzen mufste, dafs es die von Fäulnifs angefreffene Menfchheit noch zu folchen Leiftungen begeiftern konnte.

Die dominierende Kunft des weft- und oftrömifchen Reiches war die Architektur, die fich, im Anfchluffe an die antike Kunft, zu einer grofsartigen Erhabenheit entwickelte. Wie alfo die antike Kunft in Aegypten und den übrigen Ländern des Orients ihre Laufbahn mit der Darftellung des Erhabenen begonnen hatte, fo auch die neue chriftliche Kunft. Aber welche fchroffe Gegenfätze herrfchen dennoch zwifchen jenen Gebilden heidnifcher und diefen chriftlicher Phantafie! Dort ift eine nackte Maffe oder eine überreiche Fülle, welche das Gefühl zu erdrücken und zu erfticken droht, hier ein fchlichter, einfacher Gedanke, der in klarfter Formenfprache ausgedrückt ift und befriedigend und beglückend deshalb in uns an- und ausklingt. Dort irrte das Auge ohne Halt an den glatten Flächen der Pyramiden hinauf und wieder herab oder verlor fich in der Ueberfülle der Formen- und Bilderfprache an den Tempeln, hier ift ein beftimmtes Ziel, zu dem

es hingelenkt wird, auf welches das Ganze hinweiſt, es iſt eine künſtleriſche Perſpektive für das Auge vorhanden, der die Theile zugebildet ſind. Dort ſchuf ein unfreier, von der Natur beherrſchter Geiſt, hier ein freier ſelbſtbewuſster. Das iſt der gewaltige Fortſchritt, den der menſchheitliche Geiſt in der geſchilderten Periode antiken Lebens gemacht hatte.

Die Reflexion, welche ſeit Sokrates das geſammte griechiſche Geiſtesleben ſo durchgreifend umgeſtaltete, war durch das Chriſtenthum nicht aufgehoben, ſondern wurde vielmehr durch den Gedanken des Fortſchrittes, den die chriſtliche Lehre enthielt, jetzt erſt recht gefordert. Nur wandte ſie ſich höheren Zielen, der Erforſchung der von Chriſtus gepredigten Lehren, den höchſten Problemen des Menſchendaſeins zu. Was die Völker begeiſterte, was das chriſtliche Gefühl zur Ueberſchwänglichkeit, zur ſelbſtloſeſten Hingabe an die heilige Idee hinzureiſsen vermochte, das erforſchte auch der Verſtand mit grübelndem Sinne. Aber indem jener erhabene Schwung des Gemüthes, wie er dem Mittelalter eigen war, ſich der Reflexion geſellte, wurde dieſe ſelbſt zu etwas Höherem; ſie erhielt eine intuitive Kraft, welche der kalten Beſonnenheit die belebende Wärme des Gefühls gefellte.

Nicht die Römer waren es, welche dieſe neue Richtung des Gefühls anbahnten, welche ſie weiter und weiter ausbildeten, ſondern die Germanen, die nach der Völkerwanderung zum Theil die Stätten des alten Römerreichs einnahmen und ſich mit den Bewohnern deſſelben vermiſchten, ihnen neue Lebenselemente zuführend, zum Theil aber ihre alten Sitze beibehielten oder fremde Völker verdrängten und ſo ihre nationalen Eigenthümlichkeiten bewahrten. Der Germanismus war es, welcher die Lehre Chriſti in ſein Gemüth aufnahm und ihr die eigentliche weltumwandelnde Bedeutung gab. Dieſe Umwandlung vollzog ſich freilich unter vielen harten Kämpfen; aber die Ausdauer und Kraft der alten Germanen gewann endlich doch die Welt dem Chriſtenthum

nicht dem Chriſtenthum, wie es nur oberflächlich im römiſchen Reiche die Gemüther erfaſst hatte, ſondern dem, das der geiſtigen Richtung der geſammten Menſchheit ein neues und höchſtes Ziel, das Ziel ſittlicher Vervollkommnung, wirklich zu geben vermochte.

Dieſe glückliche Miſchung von Reflexion und Intuition iſt in der chriſtlichen Architektur des Mittelalters auf's harmoniſcheſte ausgeprägt. Jene tritt in der Entwicklung der Grundriſſe nach mathematiſchen Geſetzen, in dem Fortſchritt der Gewölbetechnik hervor, dieſe in dem gewaltigen, kühnen Schwung der Linien, in dem Formenreichthum, der in maleriſcheſter Compoſition über die Kunſtwerke ausgeſtreut iſt. Je mehr Reiſer dem Baume des Chriſtenthums aufgepfropft wurden, um ſo buntere und mannigfaltigere Blüthen trug er, ein um ſo wechſelreicheres Lebensbild entwickelte ſich.

Zu üppigſter Fruchtbarkeit geſtaltete ſich auch in der Kunſt der Germanismus. Er hatte die Antike in ihren Trümmern bewundern gelernt, er blieb in regſtem Verkehr mit den alten Stätten italiſcher Kunſt und ſcheute ſich nicht, die Früchte für ſich in Anſpruch zu nehmen, welche ſeinem Gefühle entſprachen. Freilich muſsten ſie es ſich gefallen laſſen, ſeinem Geſchmacke gemäſs zugerichtet zu werden; denn der Germanismus ſcheute ſich nicht vor einer gewaltſamen Umänderung antiker Formenelemente nach ſeinem Sinne, wenn ſie ihm nicht ohne Weiteres behagten.

Das ſchöne unmittelbare Reſultat dieſer Vermiſchung germaniſchen Kunſtſinnes mit antiken Elementen iſt der romaniſche Stil, den wir als Vermittlungsglied zwiſchen dem altchriſtlichen und gothiſchen auffaſſen dürfen.

Der romaniſche Stil führte mannigfache neue maleriſche Elemente in die Architektur ein, ſowohl in den Grundriſſen wie im Aufbau. Wo römiſche Bauten als Muſter dienen konnten, ſchloſs man ſich dieſen an, wo ſie fehlten, ſchuf man freiere und phantaſtiſchere Formen. Haupt- und Nebenſchiffe

wurden ſtreng von einander geſondert, die Vierung erhielt ſchon durch die Bögen über den Säulen eine beſondere Auszeichnung, das Querſchiff erhob ſich über die Seitenſchiffe, der Chor ſelbſt wurde in Folge der Anlage einer Krypta unter ihm um einige Stufen erhöht. Nehmen wir noch den Wechſel von Pfeilern und Säulen in den Langſchiffen hinzu, ſowie die hellere Beleuchtung des Chors gegenüber den mehr in Dämmerung gehaltenen übrigen Theilen der Kirche, ſo erhalten wir ein wechſelvolles und lebendiges maleriſches Bild des Inneren, das durch die phantaſtiſchen Details mit ihren verſchlungenen, ſchattenreichen Linienzügen und durch die Gemälde an den groſsen Wandfeldern und im Chor noch an Reiz gewann.

Während ſo das Innere der romaniſchen Kirchen je nach den Landſchaften, denen ſie angehörten, eine freiheitlichere Umgeſtaltung erfuhr, wurde dem Aeuſseren im Allgemeinen noch wenig Aufmerkſamkeit zu Theil. Mit düſtern, das Gemüth ernſt und feierlich ſtimmenden Gebäuden beginnend, löſte der romaniſche Stil erſt nach und nach die äuſseren Maſſen auf, ohne jedoch die Schwere derſelben völlig zu überwinden, und ſelbſt das herrlichſte Bauwerk romaniſchen Stils, der Speyerer Dom, zeigt in ſeiner äuſseren Erſcheinung noch eine ſolche Befangenheit in der Anwendung des neuen chriſtlichen Kunſtprinzips, daſs es auch dem genialen Architekten und Kunſtforſcher Hübſch, der die Reſtauration dieſes groſsartigen Denkmals germaniſcher Kunſt leitete, in der Neuzeit unmöglich war, den äuſseren Eindruck einem chriſtlichen Gotteshauſe völlig entſprechend zu geſtalten.

Dieſen Streit zwiſchen innerem Werthe und äuſserer Erſcheinung beendigte die Gothik. Sie machte ſich die Materie dienſtbar, wie keine Kunſt vorher, löſte die Maſſen auf und wurde, indem ſie dem konſtruktiven Prinzip der chriſtlichen Kunſt, dem Gewölbeſyſtem die höchſte Ausbildung und dieſer Ausbildung auch äuſserlich Ausdruck gab, die chriſtliche Kunſt im eminenteſten Sinne des Wortes. Man mag daher dem

romaniſchen Stile noch ſo viel Sympathie zu Theil werden laſſen, den Vorzug der Harmonie von Innen- und Aufsenbau wird keiner der Gothik nehmen können. Indem ſie alle und jede Schwere der Materie in freiem und lebendigem, aber dabei doch wundervollem und ernſtem Formenſpiele auflöſte, wurde ſie die Kunſt der höchſten Anmuth, die in dieſem Sinne noch bis heute nicht übertroffen worden iſt. Sie iſt der Ausdruck des Triumphes des Chriſtenthums über die Materie, des geiſtigen Lichtes über die Finſterniſs, in welcher die römiſche Welt ſich noch bewegt hatte.

Plaſtik und Malerei hielten in ihrem Entwicklungsgange nicht gleichen Schritt mit der Architektur, wie dieſes auch ſchon ihr individuellerer Charakter mit ſich bringt. Denn der Gemeingeiſt, deſſen Ausdruck die Architektur iſt, muſs ſchon die Hauptphaſen ſeiner Entwicklung durchlaufen haben, bevor das individuelle Recht ſich geltend machen kann. Beide Künſte dienten zunächſt nur der Architektur, aber nicht in der Weiſe, daſs ſie ſich bloſs von architektoniſchen Geſetzen beherrſchen lieſsen, ſondern indem ſie im Gegentheil der erhabenen Geſchwiſterkunſt die Lieblichkeit und Anmuth ihres Weſens vermählten: ſie waren ſo innig mit der Gothik verſchmolzen, daſs dieſe ohne ſie nur eine ſchematiſche Nacktheit zur Schau tragen würde. Die Innerlichkeit und Innigkeit des chriſtlichen Geiſtes bedurfte einer ſolchen Verbindung; denn nur dadurch wurde es möglich, der allgemeinen Begeiſterung, dem unendlichen Sehnen und den tiefen Gefühlen des Mittelalters wahrhaftigen Ausdruck in der Architektur zu verleihen.

Die Gothik entſagte mehr und mehr der Horizontalen, welche im romaniſchen Stil noch vorherrſchte, und führte endlich ganz und gar die Vertikale in die Architektur ein. Ein mächtiges, nach oben gerichtetes Leben und Streben that ſich hiermit in den Bauwerken auf, eine kühne Gliederung aufſtrebender Pracht, ein ideeller Zug, wie er die Menſchheit zu den Kreuzzügen anzuregen vermochte. Das Gewölbe war

nicht mehr an das Quadrat gebunden, wie im romaniſchen Stil, deſſen dicke und maſſige Wände wurden aufgelöſt und zwiſchen den nunmehr die ganze Laſt der Gewölbe tragenden Pfeilern wurden groſse bunte Fenſter mit phantaſievollem Maſswerk eingeſetzt; die Grundriſsformen wurden noch reicher und wechſelvoller, die Pfeiler ſchlanker und höher und die Apſis ſchmückte ſich oft mit einer Zahl maleriſcher Capellen. Kurz die innere Perſpektive zeigte ein wunderbar bewegtes Leben, das durch die Reflexe der herrlichen Glasgemälde auf den Flieſsen, an Wänden und Pfeilern noch gehoben, der herrlichſte Ausdruck mittelalterlicher Begeiſterung iſt.

Und nicht minder iſt dieſe im Aeuſsern ausgeprägt. Strebepfeiler und Strebebögen zur Aufnahme des Schubs der Gewölbe, Fialen mit ihren Kreuzblumen und Krabben, mächtige, in ihren Maſſen nach oben zu ſich immer mehr auflöſende Thürme, herrliche kunſtvolle Portale, Baldachine, unter denen Statuen der Heiligen ihren Platz fanden, dieſes alles verband ſich zu dem einheitlichen Charakter eines wirkungsvollen maleriſchen Bildes, in dem die in der Maſſe verborgene Kraft zu dramatiſchem Leben umgewandelt iſt.

Allein dieſe Kühnheit der Kompoſition war in ihrer Sicherheit bedingt durch eine ebenſo groſse Reflexion, und in ihr lag der Todeskeim auch für die Gothik. Denn jener einheitliche Bund von Intuition und Reflexion, der ihre Kunſtwerke geſchaffen, konnte nur von kurzer Dauer ſein, da die Ideale des Mittelalters nach den Kreuzzügen allmählich erblaſsten und die religiöſe Begeiſterung durch die Entwicklung des bürgerlichen Lebens erkaltete. Die Hingabe an die reine, abſtrakte Gottesidee lieſs nach und man fühlte, daſs die von Chriſtus gepredigte Lehre ſich nicht bloſs auf ein Jenſeits, ſondern auch auf ein Dieſſeits beziehen könne, daſs das Recht der Subjektivität ſich auch auf das ſoziale und politiſche Leben erſtrecken dürfe. Die Berührung mit dem Morgenlande während der Kreuzzüge machte zudem die Völker des Abendlandes mit den

tiefer gebildeten Byzantinern bekannt und die Zerſtörung von Konſtantinopel liefs viele Gelehrte zu ihnen flüchten. Die Wiſſenſchaften, welche in Deutſchland bis dahin Eigenthum der Klöſter geweſen waren, drangen auf dieſe Weiſe in das Volk und trugen zu der Begründung und Fortentwicklung bürgerlichen Lebens nicht wenig bei. Mit der Verallgemeinerung der Bildung aber ſank die Achtung vor den Inſtitutionen der römiſchen Kirche mehr und mehr und zugleich alſo auch die Begeiſterung für die Gottesidee, wie ſie unter der Hierarchie Rom's ſich ausgebildet hatte.

Damit war das Todesurtheil über die gothiſche Kunſt geſprochen. Mit der römiſchen Hierarchie, von deren ſtrenge Geſchloſſenheit ſie in ihrer mathematiſchen Bedingtheit ein lehensvolles Bild iſt, muſste auch ſie fallen. Wie die Begeiſterung die Kirche verliefs, ſo verliefs ſie auch ſchrittweiſe die Kunſt, und nur eine kühle Reflexion blieb in beiden zurück, die ſich dort in einem grauſamen Kirchenzwange, hier in einer ſchematiſchen, kalten Formenſprache äufserte, die beide endlich zu einer Reaktion herausforderten.

Dieſe erfolgte durch die Entwicklung eines geordneten und mit perſönlichen Rechten ausgeſtatteten Bürgerthums und die ſich konſequentermaſsen daraus ergebende Autorität des Einzelnen. Damit muſste zugleich die Architektur gegenüber den Geſchwiſterkünſten in den Hintergrund und die Malerei als künſtleriſche Ausdrucksweiſe des Individualismus in den Vordergrund treten. Für die Architektur ſpeziell aber war die Folge dieſer Wandlung der ſozialen Verhältniſſe und des chriſtlichen Geiſtes die, daſs ſie nicht mehr ausſchliefslich von Klöſtern, wie in der romaniſchen, oder von Bauhütten, wie in der gothiſchen Zeit, ausgeübt wurde, ſondern daſs einzelne Meiſter ſich ihrer bemächtigten und daſs ſie Profankunſt wurde.

In Italien hatte die Gothik niemals feſten Fuſs faſſen können, und zwar aus einem doppelten Grunde. Die Bewohner dieſes Landes hatten, obwohl mit germaniſchen Elementen

gemiſcht, doch die Tradition antiker Kunſt nie vergeſſen können, an die ſo manches Denkmal vor ihren Augen ſie erinnerte. Auch war das Chriſtenthum ihnen keine ſo ernſte Herzensſache geworden, wie den gemüthsreicheren, mit anderen Volksſtämmen weniger vermiſchten Germanen; ſie begnügten ſich mehr mit der Form, die ihrem ſinnlicheren Charakter behagte und mit deren Beobachtung ſie, in gewiſſer Sorgloſigkeit, den Forderungen des Chriſtenthums Genüge gethan zu haben glaubten. Indem ſo die Begeiſterung für die chriſtliche Lehre eine oberflächlichere war, konnte auch die eigentlich chriſtliche Kunſt nicht jenes allgemeine Intereſſe beanſpruchen, welches ſie im Norden fand, und daher, insbeſondere auch bei der fortbeſtehenden römiſchen Tradition, nicht jene ſcharf ausgeſprochen charakteriſtiſche Ausbildung erfahren, wie die reine Gothik ſie zeigt.

Der zweite Grund der geringeren Vorliebe des Südens für die gothiſche Architektur lag in geographiſchen Verhältniſſen. Das mildere Klima des Südens zeitigt im Allgemeinen weichere Naturformen, als der Norden, und der klare Himmel begünſtigt ein ſanfteres Spiel der Lichter, ſo daſs auch zartere Schattirungen noch äſthetiſch wirkſam ſind. Beides war von Einfluſs auf die künſtleriſche Richtung des Südens. Ihm muſsten jene grellen Lichteffekte, wie der nordiſche graue Himmel, die nordiſche Natur mit ihren mehr charakteriſtiſch- als rein-ſchönen Naturformen ſie erzeugte, als übertrieben oder manieriert, dieſes wogende Leben von Licht und Schatten muſste ihm, bei dem helleren Tageslicht, unruhig und im Verhältniſs zur Natur auch unwahr erſcheinen. Den groſsartigen und effektreichen gothiſchen Dom würde darum ſchwerlich der Süden geſchaffen haben, ebenſo wenig wie umgekehrt die Kunſt im grauen Norden den griechiſchen Tempel hätte erzeugen können. So bildet alſo die Optik ein bedeutendes treibendes Moment auch in der Geſchichte der Architektur, und ein

Vergleich der ſüdlichen und nordiſchen Renaiſſance wird ihre Bedeutung uns ſpäterhin noch wichtiger erſcheinen laſſen.

In Italien entwickelte ſich nach den Kreuzzügen, insbeſondere aber nach der Zerſtörung Konſtantinopels und durch die in Folge deſſen von dort nach dem Weſten auswandernden Gelehrten ein hohes wiſſenſchaftliches Leben, das, von Fürſten wie die Medici und Städten wie Venedig begünſtigt, einen allgemeinen Aufſchwung der öffentlichen Geſinnung zur Folge hatte. Indem man die alten Klaſſiker aus dem Staube hervorzog, wandte ſich der Blick auch mit erhöhterem Intereſſe den vorhandenen Kunſtwerken aus der alten Zeit wieder zu, und die Folge war, daſs zugleich mit der Dichtkunſt die bildenden Künſte zu einer neuen Blüthe ſich erhoben. Allein der mittelalterliche Geiſt, der nur in der Allgemeinheit gelebt hatte, war gebrochen und in Italien machte ſich vielleicht mehr, als anderswo der Geiſt des Individualismus geltend. Lange ſchon hatte man die Malerei geübt und auch ſchon manches Charakteriſtiſche war dieſer Uebung entſproſſen. Jetzt bei erneuerter Lebensluſt ergriff auch neue Begeiſterung die Künſtler, und dem ſchönen Formenleben in der Sinnlichkeit mit heiterem Gemüthe zugethan, ſchufen Rafael und Michelangelo ihre herrlichen Werke. Verſchwunden waren nun auf einmal in der Kunſt jene düſteren, ſchwermuthsvollen und das Gemüth ſo ernſt ergreifenden, körperlich oft häſslichen Geſtalten, und in der Malerei wie in der Plaſtik war die neue, der Antike entſtammte Form gefunden, welche dem tiefen chriſtlichen Inhalte das entſprechend begeiſternde Aeuſsere verlieh. So wurde, insbeſondere in der Malerei, die Kunſt zum Ausdruck der innigſten Gefühle, ihre Geſtalten erhielten eine anſprechende Seele und ein zur Nachempfindung mit ſanfteſter Gewalt zwingendes Gemüth. Die chriſtliche Kunſt war auf dem erſten Höhepunkte ihrer Entwicklung angelangt, hatte ſich zur Darſtellung lebensvollſter Anmuth emporgeſchwungen.

Der einmal zum Bewuſstſein ſeiner natürlichen Rechte

gelangte individuelle Geiſt trat von nun an in den Vordergrund des politiſchen und ſozialen Lebens. In der Kunſt äuſserte ſich dieſe Aenderung in der Strömung des öffentlichen Lebens dadurch, daſs der dem Chriſtenthum eigene maleriſche Zug nicht mehr bloſs wie früher als die andern Künſte beeinfluſſend ſich zeigte, ſondern daſs die Malerei ſelbſt die Hauptkunſt wurde und dadurch eine direkte Herrſchaft über die Geſchwiſter gewann. Indem Rafael und Michelangelo für den tiefen chriſtlichen Gehalt die entſprechende ſinnliche Form fanden, verſinnlichten ſie die Kunſt überhaupt, und ſeit ihrer Zeit dringt daher ein im Fortgange der Geſchichte ſich verſtärkender Realismus in die Kunſt ein, der ſich in der Malerei bis zur niederländiſchen Trivialität, in der Architektur bis zum Rokkoko ſteigerte.

Man hat jene Periode, welche die Formen der römiſchen Kunſt wieder aufnahm, ſie, wie eine zweite Natur, frei umbildete und neue Elemente aus dem Schatze der eigenen Phantaſie hinzufügte, recht bezeichnend mit dem merkwürdigen Worte »Renaiſſance«, Wiedergeburt, belegt. Sie iſt für die Kunſt das geweſen, was die Reformation für das kirchliche Leben war, und beide gingen auch in demſelben Entwicklungsgange nebeneinander her. Als im vorigen Jahrhundert die Renaiſſance zu ſeichtem Formenſpiele verflachte, wurde auch die Religion zu einem herzloſen Formenweſen — beide aus demſelben Grunde, weil der individuelle Geiſt, politiſch unterdrückt, in die Feſſeln eines fürſtlichen Abſolutismus geſchlagen war.

Die Renaiſſance, dieſe Kunſt der Paläſte, des Patrizierhauſes und dieſe Kunſt des bürgerlichen Lebens zugleich, fand von Italien aus raſch in allen ziviliſierten Ländern Eingang. Sie beſaſs die dem Individualismus zuſagende Fügſamkeit in alle Lebensformen und geſtattete daher eine dem Charakter der einzelnen Länder entſprechende Umbildung ihrer Formen, ſo daſs ſie ſich zum höchſten und wechſelvollſten Reichthum ihrer Glieder entwickelte.

Der individuelle Geiſt verlangt aber nicht bloſs nach religiöſer Freiheit, wie die Reformation durch Luther ſie ihm gebracht, er will auch politiſche Freiheit, und da das Königthum des vorigen Jahrhunderts ſie ihm nicht freiwillig geben wollte, ſo nahm er ſie ſich in den blutigen Kämpfen und Gräueln der franzöſiſchen Revolution mit Gewalt.

Auch dieſer neue Fortſchritt iſt in der Kunſt gekennzeichnet; denn was ſich in Frankreich der Geiſt auf politiſchem Gebiete eroberte, gewann er auf dem Gebiete des Gedankens und der Kunſt in friedlichſter Weiſe in Deutſchland. Dort vollzog ſich zum zweiten Male eine Renaiſſance, aber eine Renaiſſance, die nicht mehr naiv die römiſchen Formen aufnahm, wie die erſte, ſondern die der höchſten intuitiven Kraft die höchſte reflexive geſellte, die in die Tiefen der Menſchenbruſt hineingriff, mit den höchſten Problemen des Menſchendaſeins ſich befaſste und ſie in gewaltiger Formenſprache der ſtaunenden Mitwelt vorführte. Zuerſt erhob ſich die Malerei zu neuem Glanze, ſie, die die Führerrolle unter den Geſchwiſtern übernommen hatte, dann folgten Plaſtik und Architektur. Und nicht zu den Römern kehrte man zurück, um die Wahrheit in der Kunſt kennen zu lernen, ſondern zu den herrlichen Zeiten des Phidias, dem reichen Quell alles Schönen, deren harmoniſche Schöpfungen Vorbild und Muſter alles wahrhaftigen Kunſtſchaffens bleiben müſſen, ſo lange dieſe Welt beſteht, und das kann im Voraus als unumſtöſslich ſicher ausgeſprochen werden: ſo lange der individuelle Geiſt in jenen ſeine Urbilder und ſeine Muſter erkennt, wird er fort und fort, der Gefahr der Selbſtüberhebung entzogen, Neues und Köſtliches in der Kunſt zu ſchaffen fähig ſein. Wehe nur der Zeit, die den Werth der abſoluten Harmonie verkennt! Sie würde an den Differenzen ihrer eigenen Innerlichkeit zu Grunde gehen, wie in der Politik jeder Sozialismus, der das Prinzip des kraſſen Egoismus auf ſeine Fahne ſchreibt.

Staats-
Bibliothek
Bamberg

BUCHBINDEREI
* von *
B. KREPPEL

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Adamy, Rudolf,

Die Architektur als Kunst aesthetische Forschungen

Hannover 1881

Bamberg, Staatsbibliothek -- L.art.o.73-c(1

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11716645-1